أنّا بلكيان

الرمزية

دراسة تقويمية

ترجمة

[illegible] : الطا[illegible] أحمد مكي

غا[illegible] [illegible]لمنى



آنا بلكيان
جامعة نيويورك

الرمزية
دراسة تقويمية

ترجمة
د. الطاهر أحمد مكي
غادة الحفني

١٤١٥ هـ / ١٩٩٥ م

دار المعارف

● الطبعة الأولى :

١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

● هذا الكتاب ترجمة لكتاب :

Anna Balakian ;

New York University

The Symbolist Movement

A Critical Appraisal

NewYork - New York University Press .

1 ed . 1967 .

2 ed . 1977 .

• كلمة المترجمين :

هذه دراسة ممتازة ، لباحثة متعمقة ، من جامعة نيويو
حول مذهب نقدى لعب دوراً هاماً فى الحيـاة الأدبية ا
بعامةً ، ولكن معرفتنا به قليلة ، فلم يكتب عنه أحد شيئ
بال ، ولم يُترجم عنه غير بحثين صغيرين مجملين جداً ،
به : الرمزية .

يقف الملاحظ حائراً أمام هذا الفيض من الأبحاث
الكلاسية والرومانسية مستقلةً أو ضمن أبحاث أخرى ، على
أن ما تلاهما فى مجال النقد ، وهو كثير ، لا نكاد نهتم
وهو أمر مَرَدُّه فيما نَرَى أن هذين المذهبين ، وأسسهما عر
ومظاهرهما عالمية ، لهما أصداء واسعة فى الأدب العربى
وحديثه ، ويسهل على الباحث فيهما أن يجد المثال ، والمادة
يحتاجها ، بل والسابقين من الباحثين ممن مهدوا له الطريق ،
حين أنه يفتقد هذا بعامة فى المذاهب التى غير هذين المذ
إجمالاً ، والاتجاه الرمزى من بينها بخاصة .

من هنا تولدت لدينا الرغبة القوية فى أن نقدّم عن الر
شيئاً يُرضى الباحثين ممن لا تتوافر بين أيديهم المصـادر
العربية ، أو لا يجيدون اللغات الأجنبية ، وآثرنا أن يكون الب

لدارس غير فرنسى ، حيث ولدت الرمزية ونشأت وازدهرت ، ومن العاصمة الفرنسية امتدت إلى بقية أنحاء العالم ، لكى تجىء الدراسة محايدة وموضوعية بأكبر قدر ممكن .

ولن نثنى على الباحثة بأكثر مما يثنى عليها بحثها نفسه ، وبحسبنا أن نُلْمِح إلى أنه يحمل خصائص البحوث الأمريكية ، ويجىء نموذجاً طيباً لها ، فالباحثة تتفرغ ، والجامعة تنفق ، ومراكز البحوث توفر المصادر والمراجع ، والمكتبات تنشر ، ومن هنا تجىء أية دراسة وقد أحاطت بجل مصادر الموضوع إن لم يكن كلها على التحديد ، إلى جانب ما تتميز به جامعة نيويورك نفسها من سمعة عالمية تتجاوز حدود الولايات المتحدة إلى العالم المتحضر أجمع .

وقد التزمنا الأمانة والدقة فى الترجمة ، مهما كان العناء الذى واجهناه ، فلم نتخفّف من تعبير ، ولم نتجاوز فكرة ، وحافظنا على روح النص كاملة ، وأبقينا من التعبير الأجنبى ما اتسعت له العربية ، وتبادلنا الترجمة والمراجعة على امتداد فصول الكتاب ، ومن هنا فإن مسؤليتنا عنه كله مشتركة ، تَرجمةً ومراجعةً .

بقى أن نشكر للصديق الدكتور مأمون حمزة أستاذ تاريخ

الشرق الأوسط فى أكثر من جامعة بالولايات المتحدة ، ما أسداه إلينا من جميل حين وفّر لنا صورة من الطبعة الثانية ، والأخيرة ، للكتاب ، وهى تختلف عن الأولى فى شىء من التفاصيل ، وتمثل الرأى النهائى للباحثة ، فقد كان عسيراً علينا للغاية ، إن لم يكن مستحيلاً ، الحصول على نسخة أصلية من الطبعة الثانية ، وصدرت عام ١٩٧٧ ، فلجأنا إلى التصوير فى الولايات المتحدة نفسها ، لأن الكتاب لا تتوفر أى نسخة منه ، فى أى مكتبة ، فى عالمنا العربى ، وطنيةً أو أجنبيةً ، عامةً أو خاصةً ، مما يَشِى بتردِّى الواقع الثقافى فى بلادنا .

لقد واجهتنا نصوصٌ عديدة فى غير اللغة الإنجليزية ، ألمانية وفرنسية وإسبانية وإيطالية وبرتغالية وروسية ، وهولندية ، أوردتها المؤلفة فى لغاتها الأصلية ، ربمّا لأن الكتاب يُدرَّس فى قسم الأدب المقارن ، وطلابه بحكم طبيعة دراستهم يعرفون أكثر من لغة ، قراءةً وفهماً إن لم يكن ممارسةً كلامية ، ولم نر أن نترك أمرها على هذا النحو للقارىء العربى ، وهو إجمالاً غير مهيأ لمعرفة لغات كثيرة ، فاستعنّا ببعض الأصدقاء على ترجمتها إلى العربية : ترجم أ٠د٠ محمد عونى عبد الرءوف النصوص الألمانية ، وأ٠د٠ سلامة محمد سليمان النصوص الإيطالية ، وأ٠د٠

مكارم الغمرى النص الروسى ، وتولينا ترجمة ما تبقى من نصـوص فرنسية وإسبانية وبرتغالية وهولندية ، فللأصدقاء الأفـاضل شكرنا ،وشكر القراء موفوراً.

وبعد...

فالترجمة بين يدى القارىء ، ونثق أنه سوف يجد فى قراءتها جهداً ومشقة كما وجدنا ، ولكنه سيجد فيها أيضاً من الفائدة والمتعة أضعاف ما بَذَل من الجهد والمشقة ، على نحو ما حدث لنا أيضا .

والله ولى التوفيق

المترجمان

القاهرة فى

رجب ١٤١٥هـ / ديسمبر ١٩٩٤ م

إلى زوجي ستيبان نالبانتاين

المقدمـــة

يهدف هذا الكتاب أن يكون تقويماً نقدياً لحركة الرمزية منذ أصولها فى الأدب الفرنسى إلى الأعراف الأدبية التى أوجدتها فى الأدب الأوربى فى نهاية القرن التاســع عشر ومطلع القرن العشرين . ونقدمه مؤلَّفاً موجزاً غايته أن يكون دليلاً لدراسة الرمزية من وجهة نظر الأدب المقارن . ومنظوره يجمع بالضرورة بين النقيضين ،وصفته التاريخية الوحيدة تعتمد على التسلسل التاريخى لترتيب الفصول ، ومع العدد الضخم من الكتابات المصنفة تحت عنوان « الرمزية » المطاط أصبح من المستحيل إعطاء أى تعريف لها ، ومع ذلك نأمل أن يستطيع القارىء من خلال هذا التركيز أن يحصل على رؤية مجملة لهذه الحركة ، تعتمد على الصفات الأكثر بروزاً فيها نفسها . وبهذه الروح أقدِّم فيما يلى خطوة أريد فى المحاولة الطويلة لِفَصْل الحَبّ عن التبن ، حتى نبتعد عن المصدر . وسوف تساعد المصادر دون شك على ملء الفجوات ، والشعر المذكور فى لغات قليلة الانتشار : إمّا شرحته بإفاضة ، أو أنه لأهميته مادةً مضيئةً شُرح بإسهاب للتغلب على ضرورة ترجمته ، وكل الترجمات لى ، إلا إذا أشرت إلى غير ذلك .

أشكر بقوة جامعة نيويورك على سخائها فى منحى إجازة لمدة عام ، فبدون ذلك ما كان يمكن أبداً أن اكتب هذا الكتاب ، وقد عجلت بقوة المساعدة التى تلقيتها من ميزانية الأبحاث فى مدرسة الخريجين فى إعداد هذه المخطوطة . وشكرى أيضاً إلى ستيفانى هوثورن ، ومارى آن أمدور من قسم اللغات الرومانية ، لمساعدتهم فى الحصول على المعلومات مطبوعةً وتوثيقها ، وإلى تلاميذى العديدين فى مادة الأدب المقارن ، فقد جعلتنى دراستهم للآداب الأجنبية أنظر إلى تراث الرمزية المشترك فى ضوء جديد . وممنونة لأختى نونا اقتراحاتها الخاصة بإعداد الكتاب للنشر ، وأيضاً للإزعاجات التى لا تنتهى التى سبّبتُها لنينا بلوشتين من راندوم هاوس ، والتصويبات التى قامت بها عند إعداد المخطوطة لنشرها ، وشكرى العميق لزوجى وأبنائى لتفهمهم وصبرهم فى مواجهة الزمن الذى سلبته منهم - وليس الحنان - لإنجاز هذا العمل .

وأخيراً أتقدم بالشكر لصديقى الأستاذ هيسكل بلوك صاحب الاقتراح الأول بكتابة هذا الكتاب ، وهو نتاج فصل دراسى كامل عن الرمزية ، فى قسم الأدب المقارن ، فى جامعة نيويورك . لقد خرج هذا الكتاب من المدرج ، وعاد إلى المدرج ، ليساعد الآخرين ما أمكن فى دراسة الأشكال الأدبية التى تتجاوز الحدود القومية .

أ . ب .

مقدمة الطبعة الثانية

{ ١٩٧٧ }

عشر سنوات مضت منذ ظهرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب الصغير عن الحركة الرمزية . والذين عرتهم الدهشة لصدور دراسة فى مئتى صفحة تغطى حركة أدبية لها كل هذا القدر ، أغفلوا الجزء الثانى من العنوان وهو : « تقييم نقدى »

لم يكن فى نيتى منافسة أىّ من جى ميشو Guy Michaud أو كينيث كورنيل Kenneth Cornell ، وهما مؤرخان محترمان للحركة الرمزية ، ولهما تقديرهما فى التأريخ للحركة التى أثرت فى الكتابة الشعرية والمواقف الفلسفية لزمن أطول من الرومانسية وأكثر ، وأحاطت بالأدب بطريقة أشمل من أى حركة سابقة .

وقد ظننت أن الوقت حان لدراسة تخطيط Topography هذه الحركة من خلال الأبعاد الزمنية ، ولتمييز الشخصيات الشامخة ، (تلك التى أطلق عليها أبولينير Apollinaire اسم الروابى) ، وتوحيد الملامح . ولقد مر قرن تقريباً منذ أن اكتشف رمبو أن « كثيرين جداً من المغرورين يعتقدون أنهم

شعراء » ، وبعد مرور ما يزيد على نصف قرن من افتراض ضعف الحركة ، رأيتُ أن المذهب الرمزى مهيأ للدراسة النقدية ، ولأحكام غير تقليدية . وأن الوقت حان لتذكر من يستحق ، أو للنسيان الطيب ، ولإلقاء الضوء ، أو الحذف والإغفال ، ولإهمال أو تجاهل نظريات « الفعاليين »[1] بخاصة ، تلك التى تخدم نفسها ، وغير المطبقة ، والذين تدعو الحاجة إلى أن نملأ صفحات تاريخ الرمزية بهم . وحين التفتُّ إلى الماضى أدركتُ حقاً أنَّ أفضلَ شعر رمزى ظهر فعلاً قبل « ندوة الرمزيين » وبعدها ، وأن ثمرة المذهب الرمزى أروع بكثير من زهرها . وعندما نحصر الرمزيين المنتجين لنبحث أدوارهم التى قاموا بها يصبح من السهل علينا تقييم المنحنى الإجمالى للحركة الأدبية التى أسسوها ، والتى صارت فيما بعد واحدةً من أثرى روافد الشعر المعاصر .

إذا كانت النتيجة الأولى لدراستى النقدية هى إدراك الحاجة إلى تنظيم بؤرة المذهب الرمزى ، فقد كانت النتيجة التالية ملاحظة التجسيدات الواضحة فى القرن العشرين . وقد سمحت لى الفرصة منذ أن نُشِر هذا الكتاب أن ألحظ تحولات كثيرة للغاية فى المدرسة الرمزية الأصلية ، ولو كان فى مكنتى الآن أن أعيد كتابة هذا الكتاب لكان بكل تأكيد أطْوَلَ مما هو عليه الآن ،

ولامتد حتى أدبنا المعاصر . وأخيراً فإنى أقترح فى الحقيقة التوسع فى حدود الرمزية وذلك فى الكلمة الأخيرة ، لنأخذ فى الاعتبار تفسيرات أوسع ، وتقديرات أخرى عن الكتابة الرمزية .

فلنترك التقييم جانباً لنعلن هنا أن تاريخ المذهب الرمزى نفسه يخضع حالياً للتعديل ، فقد قام خمسة وخمسون مؤرخا أدبياً من مختلف الدول بمجهود ضخم تعاونوا فيه على القيام بدراسة مسهبة عن المذهب الرمزى ، سرعان ما سوف تظهر فى سلسلة « التاريخ المقارن للأدب باللغات الأوربية » ، ويجرى العمل الآن فيها تحت رعاية جمعية الأدب المقارن الدولية .

خلال تجميع مادة هذه الدراسة ، وإعداد الكتاب ، استطعت أن أوسع معلوماتى عن الآداب غير المعروفة التى شاركت بعمق فى تشكيل الحركة الرمزية الدولية وتغذيتها ، تحت أسماء أخرى أحيانا ، مثل : المذهب الجمالى ، أو الهرمسى ، أو الحداثة . واشتركت التنوعات المستلهمة من هذه العناوين ، وهى محيرة تماماً مثل عنوان « الرمزية » الأصلى ، فى بناء نظرية واحدة متماسكة ، وأسهمت فى الامتلاء الشعرى .

لقد خلقت الرمزية صلة نسب بين الشعراء ، أياً كان الشعر الذى كتبوه ، على امتداد القرن الماضى .

يُنظر عادة إلى مفهوم « التأثير » كأنه غزو إمبريالى ، ويجىء عادةً مصحوباً بمعنى ازدرائى ، وما من أحد يرغب فى أن يعترف بأنه تأثر ، والكل يكره دراسة التأثير ، لأنه يرتبط ببساطة ويختلط بكلمة « تقليد » المشؤومة . وقد اعتبر تأثير الرمزية لمدة طويلة عملية تؤدى إلى اكتشاف صفة رمزية فرنسية أقل شأناً فى الدول الأوربية الأخرى . والحقيقة التى تبدو واضحة للعيان تماماً عندما ندرس الملامح البارزة لجماليات الرمزية هى أن الرمزية الفرنسية قامت بالدور الفعَّال النَّشِط فى الآداب القومية الأخرى ، ولكن أصابها تغيُّر وتحوُّل بتأثير الأساطير المحلية والأعراف الأسلوبية . والحق أن الرمزية أصبحت عاملاً ضرورياً لفهم التطورات الشعرية المفترَضة فى أى أدب قومى فى هذه الفترة .

لقد خلق الشعرُ من لغة المذهب الرمزى وجوداً رقيقاً يوحِّد بين الشعراء عبر الحدود . لم يغنوا فى انسجام ، ولكن بمفاتيح تتناغم ، وأبدعوا أنغاماً رائعة عبر عالَم لم تمسسه الحروب المهدِّدة ، ولا الفوضى السياسية . وقد أدركت أيضا أننا نميل عادةً إلى وصف بعض الآداب بأنها « ثانوية » ، تلك الآداب التى ببساطة لم يعْتَدْها جمهور القرّاء فى غرب أوربا أو أمريكا ، والذى تُحرَّر له بعامة الكتابات النقدية عن الأدب المقارن . وعلينا أن نعمل

بجهد أكبر لجذب درر تلك الآداب غير المعتادة إلى المجرى الرئيسى فى إطار التخصص النقدى ، لأن مكانها فى مجمل تاريخ الحركة الرمزية كامل ، ويجب أن نعرِّف به ٠

إذا كانت الآداب القومية التى قدمتها فى هذه الدراسة قليلة بالنسبة إلى معرفتى الواسعة بامتداد السمات الرمزية، فإن قائمة المصادر التى تضمنتها الدراسة تحتاج بالتأكيد أيضاً إلى المزيد ، غير أننا خلال هذه الفترة قمنا بعمل جماعى يرتبط بها ، فقد ظهرت قائمة ببليوجرافية تذكارية ضخمة ، بمساعدة سخية من المنح القومية للعلوم الإنسانية ، بدأت بتوجيهى ، وقام بها اثنان من الباحثين ممن حصلوا على المنحة ، وهما : دايان سافوى Diane Savoye وجورجيا ماس Georgia Maas ، وقام الأستاذ دافيد أندرسون David Anderson بتكملة البحث وتقسيمه عملياً، وقامت دار نشر جامعة نيويورك بنشر هذا العمل عام ١٩٧٥ ، وهو بالقياس الدولى يشمل الأعمال التى صدرت حتى عام ١٩٧٤ ٠ وسوف يثبت أنه أداة مفيدة للباحثين فى هذا المجال، ولذا سوف أكتفى بأن أضيف هنا بعض الإسهامات التى تستحق الذكر ، والتى أسهمت فى فهمنا للحركة الرمزية ، وظهرت بعد صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب ، وهى :

- Manfred Gsteiger:

Französische Symbolisten in der deutschen Literature der Jahrhundetwende .

- André Karatson :

Le Symbolisme en Hongrie .

- Henri Peyre :

Qu'est-ce que le Symbolisme

{ مترجم إلى اللغة العربية بعنوان « الأدب الرمزى » ولكن الترجمة سقيمة ، وغير واضحة } .

- James Lawler :

The Language of French Symbolism .

- James Kugel :

The Techniques of Strangeness in Symbolist Poetry .

- James Boon :

From Symbolism to Structuralism .

- J.M. Aguirre :

Antonio Machado, poeta simbolista

- Michel Benamou :

L ' Oeuvre - Monde de Wallace Stevens .

وهو كتاب ممتاز ، ويوضح الخصائص الرمزية لشعر ستيفنز في دقة واستفاضة .

ثمة مظهر آخر من مظـــاهر تأثير الرمزية لا بد أن نذكره هنا ، وسوف يجذب دون شك انتباهاً أكبر فى السنوات القادمة . عندما ننظر إلى الرمزية من خلال الصفة الرئيسية التى نتصورها أكثر مما ننظر لأعرافها المتميزة بخاصة ، نجد أن دور الأسطورة فى القلب من جماليات الرمزية وأنماطها المجازية يجعلنا أشد حساسية نحو حرية الكتّاب فى التدخل حتى الآن ، وعدم تأثرهم بالنصوص التى كتبها مؤرِّخو الأدب: رمزيون بدون تعاليم واعية ، كتّاب دون أن يكونوا أعضاء فى الحزب ، وكان تمثلهم للحساسية الرمزية تكافلاً حقيقياً مرتبطاً بتعبيرهم عن السقوط الشيطانى والصعود الملائكى ، وعن الأقنعة التى نشأت وسقطت ، وعن استخدام اللغة سمعياً والصمت المتبادل . وقد أدركوا تلك الحقيقة الكبرى التى شعر بها بلزاك عندما عرّف الواقعيين بأنهم « جماعة من الحالمين القلقين الباحثين عن غير المتوقع » . وفى هذا السياق يمكن أن نربط كتّابا مثل صمويل بيكت Samuel Beckett وأنيس نين Anais Nin وأميليو مونتال Emilio Montale ، وهنرى ميللر Henry Miller ، وجورج سيفريس George Seferis

بالموروث الرمزى . وإثبات هذه اللقاطات الرمزية غير المتوقعة قام به الأستاذ بيرتراند ماثيو Bertrand Mathieu فى دراسة عن هنرى ميللر وحملت عنوان : « أورفيس فى بروكلين Orpheus in Brooklyn » ، حيث يُكمل الكاتب عمله الفذ بتوضيح سمات كاتب رمزى اقترن حتى الآن، فى أغلب الأحوال ، بالجانب الأسوأ من المذهب الواقعى . وهذا الجانب من أعمال ميللر أصبح معترفاً بتأثيره مثلما غمرت عراقة رمبو المضيئة رواية « تمثال ماروسى العملاق Colossus of Maroussi » التىَ كتبها ميللر .

عندما نقترب من « الساقطين decadent » فى هذا القرن فإن دراسة الموروث الرمزى فى القرن التاسع عشر سوف تساعدنا على التفرقة بين التحذير الصريح من الإخفاقات الإنسانية التى تعتبر جزءاً من الإبداع الثقافى فى زماننا ، وبين ذلك التعبير الآخر عن فشل هو جزء جوهرى تماماً من الحالة الإنسانية : سقوط الزهرة المحتوم !

فى زمن ما ، عندما تموت فكرة الجمال فعلاً ، سوف يقدم قدس الرمزية الملاذ لا كغرفة هيروديا Herodiade . وسوف تكون «مدن الداخل Cities of the interior » لأنيس نين آخر مكان يتردد فيه صدى خبرة جمالية نادرة من عقد إلى عقد ، فى لغة عالمية فريدة فى قوتها ، هرمسية ومتواصلة فى الوقت نفسه .

وربما كانت أبرز نتائج « الندوة الرمزية » إنجاز مشروع كهانة الشاعر فى تلك الأزمنة غير الدينية ، وإضفاء قداسة عليها ، وتحديد لغة خاصة بها ·

وفى النهاية جاءت الكلمة · · · ·

● الهوامش :

(١) مذهب الفعالية يؤكد على ضرورة اتخاذ الإجراءات الفعالة ، أو العنيفة ، كاستخدام القوة لتحقيق الأغراض السياسية ·

(المترجمان)

١

مدخل :

معنى الكلمة

مع أن معنى الكلمة غير دقيق إلاّ أن مصطلح الرمزية أصبح عنوانًا مريحًا ، يستخدمه مؤرخو الأدب للدلالة على عصر ما بعد الرومانسية ، وكان فى الوقت نفسه الهدف المفضل لهجوم أولئك النقاد الأدباء الذين يعتبرون الرمزية تصنيفاً مصطنعاً لكتّاب تختلف خواصهم،يفصل بينهم: القومية والعصر والنوع الأدبى .

وفيما يتصل بالفرنسيين فإن الرمزيّة لـمّا تزل عندهم تدل تقنياً على الفترة التى تمتد بين عامى ١٨٨٥ و ١٨٩٥ ، وخلالها أصبحت حركة أدبية واسعة الانتماء : ندوة تصدر بيانات ، وترعى صحفاً أدبية دورية مثل : مجلة الفاجنريين (نسبة إلى الموسيقىّ فاجنر) La Revue Wagnérienne ، ومجلة الصيت La Vogue ، والمجلة المستقلة Revue Indépendante، والسقوط La Décadence ، فى الوقت الذى تجذب فيه إلى باريس شعراء وشخصيات أدبية من كل العالم الغربى ، وبما أن هذه المدرسة الأدبية نوعية ، فإن الكلمـــة يجب أن تُستخـدم فى هذه الحالة عَلماً .

ومن جانب آخر ، فإن نقاد العالم الأنجلوساكسون ، ابتداءً من أرثر سيمونز Arthur Symons ، وكان معاصراً لفرلين Verlaine ورمبو Rimbaud ، يميلون إلى اعتبار الرمزية حركة فرنسية - وفى هذه الحالة من الأفضل اعتبارها صفة - شيئاً يميز الأربعة الكبار فى الشعر الفرنسى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر : بودلير Baudelaire ، ورمبو ، وفرلين ، ومالرميه Mallarmé . وإلى جانب استخدام توماس إليوت T. S. Eliot كلمة الرمزية بالمعنى الواسع الذى استخدمه سيمونز فقد أضاف إلى قائمة الشعراء آخرين بعيدين جداً عن هذا التجمع ، أمثال : لافورج Laforgue وكوربيير Corbiére .

ويعتبر بورا C. M. Bowra فى مدخل كتابه « تراث الرمزية The Heritage of Symbolism» أن بودلير وفرلين ومالرميه طليعة الحركة الرمزية ، معتمداً على إبداعاتهم العظيمة فى نطاق التقنيات الأدبية ، وبهذه الطريقة فإن بورا يُدخل فى الموروث الرمزى كل أولئك الشعراء الذين حاولوا أن يعبِّروا عن تجربة غير عادية فى لغة الأشياء المرئية ، والتى كل كلمة فيها رمز تقريباً ، لأنها لا تستخدَم طبقاً للاستعمال العادى ، وإنما تبعاً لتداعى الخواطر حين يأتى بها واقع أبعد من الحواس(١) ، ويسمى هؤلاء الشعراء « ما بعد الرمزيين » ، على نحو ما فعل كينيث كورنيل Kenneth Cor-

nell فى كتابه « عصر ما بعد الرمزيين » . ومع ذلك فإن تعبير « ما بعد » يعطى الانطباع بوجود فاصل كبير بين ذلك العصر وبين الموروث الرمزى عما هو موجود فعلا . وهذا الاستخدام المرن للكلمة يتسع لكتّاب جاءوا بعد جيل الرمزيين الذين قبلوا المدرسة الرمزية ، والذين انضموا كليةً أو جزئياً إلى مبادئهم الشعرية أو اتجاههم الصوفى ، وحافظوا على تواجد الرمزية عرفاً وشارةً أدبية حتى مرحلة متقدمة جداً من القرن العشرين . والواقع أن ورثة الرمزية هم اليوم أكثر أهميـــة فى مدونات التاريخ الأدبى ممن أسسوا المدرسة الرمزية ، وتتقاســم هذا الميراث أعمال متنوعة ، مثل أعمال : فاليرى ،ريلكى Rilke ، وهوفمنشتال Hofmannsthal ، ويِتس Yeats ، وخمينيث Jiménez ، وولس ستيفنز Wallace Stevens ، وإ.إ. بلوك A.A. Blok ، وإلى حد ما أعمال إليوت (٢) .

لقد أصبح نقاد الأدب ومؤرخو الرمزية كثيرين ، ومن قوميات مختلفة ، كأتباع الحركة نفسها ، ودراساتهم ، فى بعض المناسبات ، ليست إلا انعكاسا لخيال الناقد الفكرى ذاته ، وفى حالات أخرى تتكون من معلومات توثيقية للأحداث التى تشير إلى النشاطات المتوافقة عند الكتّاب الرمزيين ، وقد استغل نقاد آخرون أبعد المناطق فى الزمان والمكان لِماً كان أحد التحالفات

الثقافية القوية فى التاريخ الأوربى ، وتميز بعالمية مجردة تماماً عن الغايات مقصودةً أو سياسيةً . وأخيراً هناك آخرون حاولوا أن يقعوا على مصادر الرمزية فى تقاليد التراث الأدبى الأوربى المشترك [٣] . وقليل ما يمكن أن نضيفه إلى هذه الأعمال أو لا شىء [٤] ! .

منذ البدء أوجدت هذه الحركة الهجين مشكلة صعبة أمام البحث : تصنيف الكتابات ، وهى كثيرة جدا ، ومتفاوتة ظاهراً فيما يتصل بالشكل والغاية ، ويجمع بينها تسمية لها منذ البداية وجوه عديدة ، والدراسات الأولى ، مثل دراسة أندريه بر An-dré Barre « الرمزية ، دراسة تاريخية » ، تصنّف الرمزيين فى نسبية محكمة على أساس الأجيال ، دون أن تهتم بإثبات أى تمييز بين الشعراء الكبار والصغار . والواقع أن بعض المؤلفين الذين نفاهم الزمن والبعد إلى مستوى ثانوى كانوا يحتلون أثناء حياتهم مكانا متميزا فى رأى معاصريهم ، مما أبقى التقييم النقدى مشوها .

ثمة اتجاه آخر فى مواجهة هذا التصنيف التاريخى اجتهد فى بيان أن العلاقة القائمة بين كثير من هؤلاء الشعراء تنهض على رد فعل سلبى أمام الموروثات الأدبية الموجودة ، ثمرة الأعراف

الـرومانسية ، ويصف كينيث كورنل [٥] هذا المـوقف فـي كتابه «حركة الرمزيين» بأن «القرار بعدم قبول نموذج كان أكثر قوةً من الرغبة فى خلق صيغةِ» . وهذا الموقف الذى يشير إلى مناخ مشترك أكثر مما يَشِي بجمالية مشتركة ، يظهر ما هو سطحى فى الرتبة الأصلية التى تنهض فى كثير أو قليل على التقييم الذاتى للنظريين الذين يضعون أنفسهم بين الرمزيين . وأكثر الكتب شهرة عن الرمزية ، والذى يراها تحالفاً روحياً ، هو كتاب إدموند ويلسون Edmund Wilson «قلعةِ إكسيل Axel's Castle» ، ويشبّه الخيالَ الرمزى بالبطل السجين فى مسرحية Axel الشعرية ، تأليف فيير دى ليل - أدم Villiers de l'Isle Adam لأنها على الرغم من ضحالة قرائها وقلة تمثيلها تركت أثراً لا يُمْحَى كرمز للوجود الباطنى المقيم فى أبراجنا العاجية الحالية . ويُحدِّد ويلسون طريقة الكتابة الرمزية فيما يتصل بهذا الانسحاب إلى عالم الفكر الباطنى ، وأساليب الاتصال الخفية ، ومن ثم يمكن أن يتضمن فلك الـرمزية كتّاباً مختلفين مثل : إليوت ، وبروست Proust ، وجيرترود ستين Gertrude Stein والداديين .

وتنـــهض موضـــوعات بول فاليرى ، وجى ميشو Guy Michaud ، وألبيرتيبوديه Albert Thibaudet ودراساتهم المتنوعة - مكتفين بالقليل فحسب - عن الرمزية على رفض العالم ،

والتمرد على طرق الكتابة المعتادة · وثمة طراز آخر من الدراسات عن الرمزية يتركز فى الصدمات النفسية للمعجب الرمزى ، وكتاب سفيند جوهانسن Svend Johansen عن « الرمزية » [٦] أحد مؤلفات هذا الطراز ، ويقدم لنا معلومات تفصيلية عن تقنيات التلوين ·

وثمة مجموعة أخرى من النقاد تدرس الرمزية انطلاقاً من وجهات النظر المختلفة أكثر مما تدرسها اعتماداً على ما يُفهم من ألفة أو قرابة بين من يُدْعون رمزيين · وعنـــدما يقيّم ليون جيشار Léon Guichard [٧] أشعار لافورج Laforgue أو يحكم جاك جينجو Jacques Gengoux على أعمال مالرميه [٨] ، فإنما يصنعان ذلك لكى يظهرا ، قبل أى شىء ، إلى أى مدى لم يكونا هذين الرمزيّيْن من الرمزيين ·

وتبعاً لهذه الدراسة يمكن أن نعتبر الرمزية غطاءً خارجياً يُخفى الواقعيـــة والكلاسية ، أو ببساطة طوراً آخر للمثل البرناسى الأعلى · وأعمال من هذا الطراز تجعلنا نفكر فى أن كلمـة « رمزية » ربما كانت وجهاً بلا ملامح ، وُجدت لمجرد أن تثير أخطاء فحسب . وإذا لم يكن لها صفة مشتركة فسوف تصبح صلاحيتها مصطلحاً نقدياً موضع شك ، ولكى تكون عنواناً أدبياً

يمكن التعامل معه فى التبادل النقدى يجب أن يكون لها معنى مؤقت أو محتوى نوعى . ومنذ اللحظة التى أصبحت فيها الأعمال المؤرخة بين عامى ١٨٥٧ (وهو العام الذى ظهر فيه ديوان زهور الشر لبودلير) وعام ١٩٣٠ يمكن أن تحدد بأنها رمزية ، فإن عنصر الزمن لم تعد له قيمة . والمشكلة التى تعرض لنا إذن ترتكز على معرفة ما إذا كانت تقنيات الرمزية تصلح مقياساً أو أساساً للتمييز بين القيم الأدبية المختلفة . وللحكم فى ضوء أحدث الدراسات النقدية ، التى ذكرنا أحدثها فيما سبق ، يجب أن نُسقط العنصر النوعى أيضا . إنها اللحظة التى نبدأ فيها التفكير عما إذا كان علينا أن نرفض مصطلح « الرمزية » عنواناً أدبياً ! .

ومع ذلك ، علينا قبل أن ننفى هذا المصطلح أن نتذكر أن غيبة الإجماع حول معناه لا تقف عند حد الغاية من كلمة « رمزية » وإنما تشير أيضاً إلى اتجاه نقدى عام يقودنا إلى هدم كل السمات ، شىء يشبه - مثلاً - ما يحدث مع ما كان يسمى « كلاسى » ، وهو الآن « باروكى » فحسب . وكرد فعل للتصنيفات الصارمة السابقة يوجد اليوم اتجاه يبحث عما هو غير كلاسى فيما هو كلاسى ، وما ليس رومانسياً فيما هو رومانسى ، وما ليس رمزياً ، وهو ما يهمنا . ولكن فى هذه الرغبة العامة

لتحرير ذاتية المؤلفين بدل حصرهم فى مجموع ، من الأوفق أن نذكر ، مهما يمكن أن يبدو لنا هذا تصنيفاً تعسفياً ، أن التصنيفات ضرورية حمايةً لنا من أوهام النقد الانطباعـــى ، واستطرادات السيرة ۰ وإذا كـان المؤلف يعـانى ، كمـا يرى البعض ، نوعاً من ضياع الهوية الخاصة عندما ندرجه فى مستويات معدة فى عنوان مناسب ، فمن الخطر أيضا أن نتركه فى الفراغ ، وأن ننسب تلك الملامح إلى صفاته أو أخطائه الشخصية فحسب ، مع أنها فى الواقع ليست إلا صدى لإرث مشترك :

إن القيم السلبية لا تكفى وحدها لنسبة مؤلف إلى كوكبة من الشعراء ، وواقع أن الرمزية أظهرت بما فيه الكفاية قوتها لتخطِّى الحواجز القومية واللغوية والجغرافية يشير إلى أنه يوجد أصل وحيد وفرع أساسى ۰ وإذا كان الاسم قد واصل حياته على حين سقط كثيرون ممن استخدموه فى زوايا النسيان فإن ذلك يعنى أننا بصدد شىء أكثر من « زواج مصلحة » ۰ وكثير من الاختلافات الظاهرية ليست ، فى أغلب الأحوال ، إلا سلسلة من العيوب الجزئية ، أو خروجاً على مَثَلٍ أعلى مختار ، أو تجاوزاً لفلسفة الكتابة ، ومن الممكن أن يُسهم بعضُ غُموض فن الشعر عند الرمزى فى تيسير معرفة القاعدة العريضة الموحدة

والملازمة لكل الكتّاب الذين تقاسموا المثل الرمزى الأعلى على امتداد عدة أجيال .

لكى نصل إلى تعريف مناسب للرمزية ، تاركين جانباً الانطباعات المتنوعة ، وعموميات اللفظ المشتركة ، يجب أن نقارن هذا المصطلح بتعاريف أدبية أخرى من العصر نفسه . هل كانت الرمزيةُ ردَّ فعل ضد الرومانسية أو امتداداً لجمالية هذه الرومانسية ؟ أم كانت حركة موازية للطبيعية أو مقابلة لها ؟ ، ما هى نقاط الالتقاء بينها وبين مفاهيم أخرى شبيهة ، مثل : « الساقطون » ، والانطباعية والهرمسية ، والتخييلية ؟ إلى أى مدى تشترك مع السريالية فى الأصل ؟ كيف وأين احتفظت بأنقى أصالتها أمام الحركات الأدبية الأخرى ؟ ما هى إسهامات الرمزية فى الحداثة ؟ كل هذه الأسئلة لا يمكن تجنبها عندما نكون بصدد دراسة حركة نقدية كالرمزية ، بلغ امتدادها وتنوعها شكلاً قوياً جداً من الاتساع يكاد يقترب من اتساع الرومانسية .

ليس من الممكن أن نقدِّم للرمزية تعريفاً قبل أن نوضِّح هذا الغموض ، ذلك أن كلمةً ما بلغ بها الحال أنْ تعنى أشياء كثيرة عند أناس عديدين ، لا يمكن أن تنجو من سلسلة من التفسيرات المزيفة والخاطئة ، وسوف أدرس و أواجه ثلاثة منها : الخداع

اللفظى ، والتناظر بين الشعر والموسيقا ، والتضاد ، وهى مألوفة عند النقاد الأوائل وشعراء الحـركـة الـرمزية ، ويتضمنها تعبير « رمزى وما قبل الرمزية » .

سوف تكـون نقطة الانطلاق فـى هـذه الـدراسـة هـى « الرمزية » على نحو ما وُلدت عليه فى فرنسا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وبلغت أوج درجات نشاطها الجدلى فى العقد الذى يقع بين عامى ١٨٨٥ ، ١٨٩٥ م ، والأهمية الكبرى لهذه المدرسة الرمزية فيما يتصل بدراسة الرمزية فى أوسع سياق لها ، تعود إلى واقع أنها أوجدت مناخاً خاصاً توافق فيه الشعراء والنقاد فى إنجلترا[٩] وألمانيا وإيطاليا وإسبانيا والولايات المتحدة ممن تقاسموا أولاً تجارب « الندوة الأدبية » وذكرياتها ، اتفقوا مع الكتاب الفرنسيين ثم عادوا إلى بلادهم الأصلية بعد ذلك بفهم خاص للمواقف والاقتناعات النامية فى باريس . وفى الحقيقة فإن الجانب الأكبر فيما عُرِف فى الخارج باسم الرمزية لا ينهض على الرمزية الفرنسية ، وإنما على ترجمة الرمزية الفرنسية وفهمها ، وكلاهما كان فى الواقع تشويهاً للأصل . وسوف يكون فى الإمكان فحسب تقدير مدى أصالته أو تجاوزه حين نوازن بين بناء الأصل بأكمله وبين غاياته .

ومع ذلك كان مالارميه ، الذى اكتشفوا فيه فيما بعد أكثر من رمزى ، الشاعرَ النموذج المثال للرمزية بلا جدال ، ويُصرّ كثيرون فى الواقع على أنه الشاعر الوحيد الذى بقى بعد « الندوة الأدبية » ، وعبّر آخرون عن نظرياتهم بطريقة أكثر تقنية ، ولكن مالرميه لعب دور الراهب العلمانى ، والمخادع اللفظى ، والممثل الذكى لذراعَىْ ميزان الرمزية · ولم تكن الرمزية فرنسية ، وإنما وُلدت فى باريس ، وستكون الرمزية حركة باريسية (تمييزاً لها عن الرمزية الفرنسية) ، باريسية فى طابعها الدولى الذى هيأ هذا المناخ العالمى الخاص المناسب تماماً للاتجاهات الطليعية التى تلتها : التكعيبية ، والمستقبلية ، والدادية ، والسريالية · ومع الرمزية لم يعد الفن فى الحقيقة قومياً ، وإنما استخدم البراهين الجماعية للثقافة الغربية ، وكان شاغله الأول فى الموقف الإنسانى مشكلة ليست قومية ولا زمنية ولا جغرافية ولا تشيعاً ، وإنما المواجهة بين الفناء الإنسانى وبين قوة الخلود التى تتولد عن الاحتفاظ بالشعور الإنسانى فى الأشكال الفنية ·

لقد كانت الرومانسية عالمية ،لكن بمعنى مختلف تماماً : كانت وباءً امتد عبر كل البلاد الأوربية وهاجم خلاياها الأدبية ، حتى أن مؤلفيها أصيبوا بمرض العصر فى نطاق غنائية تلائم طابعهم القومى الخاص واللون المحلى . ومن المستحيل الخلط بين

نوفاليس وكولردج أو ميسيه · ولكن الشعراء فى باريس أعوام ۱۸۹۰ فقدوا هويتهم القومية فى موقفهم الخفى من الفن ، مرحلياً على الأقل ، رفضوا المجتمع ، وبدل أن يصبحوا الناطقين الرسميين باسم بلادهم ، بدأوا يتحركون داخل دوائر ضيقة ، متصلين فقط بمؤلفين من نفس نتاجهم · وبعد هزيمة ۱۸۷۰م السياسية لم تكن الجمهورية الفرنسية هى التى أعطت الدافع لهذه المشاركة الغربية ، والتى ربحت فرنسا بواسطتها مكانة أدبية فى الوقت الذى خسرت فيه سلطانها السياسى ، وأصبحت اللغة الفرنسية بفضل أهليتها حقاً لأن تكونَ فى وقت واحد واضحةً وغامضةً ، بسيطةً ومعقدةً ، صافيةً ومتشابكةً ، اللغة العالمية لتبادل الشعر ، وتوسطت الرؤية الفنية ، متحررة من المُثُل القومية العليا ، العلاقة بين العالم الذاتى (شخصية الفنان خالصة) وخطته الموضوعية ·

كلهم ذهبوا إلى باريس : أرثر سيمونز ، ويِتس ، وجورج مــور ، من إنجلترا . وستيفان جــورج ، وهوفمنشتال ، وريلكى ، وهوبتمان ، من العالم الجرمانى · وأثورين ، والأخوان متشادو ، من إسبانيا · ودانونزيو من إيطاليا · وميترلينك ، وفرهيرين ، من بلجيكا · ومورياس من اليونان ·

وفييليه – جريفين ، وستوارت مريل ، من الولايات المتحدة . وقد قامت باريس فى أحايين كثيرة بتحييد الأشكال الثقافية المتنوعة ، وكانت فى الوقت نفسهٰ تربةً خصبة أنبتت فلسفة فن مقبولة من كل الأطراف ، ولو أنها خضعت لتغييرات فردية .

هذه الدراسة لا تبحث عن منابع جديدة ، ولا تستهدف اكتشاف مناطقَ بِكر فى نطاق الرمزية ، وإنما هى جهد للتقييم وتحديد مصطلحات تنتسب إلى دراسة الأدب المقارن ،وعندما أعود إلى أصول الرمزية أهدف إلى إبراز تلك الملامح التى تسمح لنا ، فوق النظرية والتقنية الأدبية وأبعد منهما ، بأن نميز صورة معقدة مألوفة وثابتة ، وعندما نبتعد قليلاً عن الأصل ونستطيع أن ننكبّ على مهمة نخل جمهرة الكتّاب الضخمة لكى نفصل الحَبَّ من التبن .

لقد قبل الرمزيون ورفاقهم العالميون بالإجماع فلسفة السويدى الصوفى سويدنبورج Swedenborg ، أصلاً مشتركاً بينهم ، والتى استطاعت أن تشع فى التربة الفنية عبر الأدباء المهمين أمثال : جيرار دى نرفال ، ونوفاليس ، وبليك ، وإمرسون . وكانت طريقة انتقالها متنوعة ، على حين كان مذهب سويدنبورج مختلطاً بالموروث الرومانسى .

ولكن القسم الأول الخاص من تاريخ الرمزية فرنسى ، لأن بودلير هو الذى مد جسراً بين الممارسة الرومانسية للمذهب السويدنبورجى وتطبيقاته الأخيرة على عبادة الرمزية . والذين وصلوا إلى باريس رفقة اتجاه فلسفى مشترك استطاعوا فى نهاية القرن التاسع عشر أن يدفعوا بالرمزية خارج حدود الأدب الفرنسى ، وأن يحملوها إلى أوجها حركةً أدبية عالمية .

● الهوامش

١ – C . M . Bowra , The Heritage of Symbolism (London , Macmillan , 1943) page 5

٢ – عند تقييم الرمزية جمالياً يمكن أن يساعد فى توضيح نجاح خواصها الأساسية التمييز بين ندوة الأدباء الأصلية وتطور الحركة الرمزية خلال أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين .

٣ – صدر من قريب كتاب لأنجلو ب . برتوشى استقصى سوابق الرمزية بمعناها الواسع ، عائداً بها حتى أفلاطون ، وبهذا المنظور يكون بودلير قمة الرمزيّة بدل أن يكون فجرها ، ومن هنا جاء عنوان كتابه « من الرمزية حتـى بودلير » كاربوندال ، ١٩٦٤ .

٤ – فيما يتصل بالدراسات الحديثة . انظر :

آنا بلكيان، دراسات عن الرمزية الفرنسية ١٩٤٥ – ١٩٥٥ ، المجلة الرومانية ، المجلد ٤٦ ، العدد ٣ (اكتوبر ١٩٥٥) ، ص ٢٢٣ – ٢٣٠ .

٥– ● Kenneth Cornell , The Symbolist Movement (New Haven : Yale University Press , 1941)

٦ – ● Svend Johansen : Le Symbolisme (Copenhagen : Einar Munksgaard , 1945)

٧ – ● Léon Guichard , Jules Laforgue et ses Poésies (Paris , Presses Universitaires de France , 1950)

٨ - ;oux , Le Symbolisme de Mallarmé

:t , 1950)

٩ - انظر : .e , The Critic's Alchemy

. : Twayne Publishers , 1853)

٢

مذهب سويدنبورج والرومانسيون

يعتبر سويدنبورج القديس الراعى لكثير من الأيديولوجيات والفلسفات والاتجاهات الأدبية التى يصعب اعتبارها مجالات خاصة بالرمزية ، وأى دراسة لخلفيات أدب القرن التاسع تُلمح إلى شعبية المذهب السويدنبورجى بخاصة ، كمذهب صوفى أساسى فى تلك الفترة .

وعندما أتى معبد العقل على الدين الرسمى فى فرنسا خلال الثورة ،استطاعت مذاهب التنوير غير المعترف بها أن تصبح البديل الملائم لتِعطُّش الإنسان الذى لا يمكن كبحه إلى الميتافيزيقا وعلى نحو ما أوضحه بليك فى قصيدته « زواج الجنة والجحيم Marriage of Heaven and Hell » لم تكن أصالة نظريات سويدنبورج هى التى جعلت منها عبادة جذابة ، وإنما يرجع الفضل إلى قدرة سويدنبورج على تلخيص تلك الأفكار الصوفية الكثيرة المتوازية وتبسيطها لعباد القبالية[١] والهرمسية[٢] .

لم يكتشف سويدنبورج حقيقةً جديدة واحدة فيما يرى

بليك ، ومبادؤه كلها سابقة عليه ، وفلسفته ليست إلا تركيبة من كل فلسفات الماضى الغامضة · ومن جانب آخر كانت ترجمات سويدنبورج إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية كثيرة ، حتى أن أفكاره سرعان ما أصبحت ملكية بعامة ، وتعرضت للتحريف الذى يحدث عادةً عندما يستخدم أولئكم الذين يحتاجون إلى نموذج مادى لفكرة ما المجردات تناولاً مشوشاً ·

انطلاقاً من مفهوم التوراة فى أن الإنسان خُلِقَ على صورة الرب توصَّل سويدنبورج إلى نتيجة مؤداها أن روح الإنسان توجد فى شكلها الطبيعى غير أنها تحتاج إلى إعادة تحديد من خلال الوجود فيما بعد الحياة · ويرتكز الدليل على وجود الروح سلفاً وفيما بعد ، فيما يرى ، على اختلاف الإحساس الداخلى بالمشاعر الروحية المختلفـــة عن الإدراك الحسى ، فكل رؤية طبيعية ، مادية ، لها شبه ظل مدرَك روحياً · ويرى البعض أن هذا الإدراك يظهر بشكل أكثر حدةً عند الإنسان البدائى ، حيث يظهر المعنى الروحى للشىء المادى من خلال الكلمة ، أى من خلال الاتصال بين الوجود الإلهى والإنسان ·

ولكن هذه العلاقة لم تكن تواصلاً " مباشراً " وإنما تمت من خلال الرمز : أى من خلال ظواهر فى العالم المادى لها معنى

مزدوج أحدهما يمكن إدراكه عن طريق مدارك الإنسان الحسية ، والآخر عن طريق مداركه الروحية :

" باختصار ، كل الأشياء الموجودة فى الطبيعة من الأدنى إلى الأعظم ليست إلا تراسلات · والسبب فى أنها تراسلات يعود إلى أن العالم الطبيعى بكل ما يحتويه موجود ومستمر انطلاقاً من العالم الروحى ، والعالمان معاً يكوِّنان الوجود الإلهى[٣]

ولم يتصل الرب بالإنسان بهذه الطريقة فحسب ، وإنما اتصل الإنسان أيضاً بالسماء من خلال هذه التراسلات نفسها ·

« كُتبت الكلمة بتراسلات نقية كوسيلةٍ تُوائم بين السماء والإنسان »[٤] .

وإليك تعريف سويدنبورج للكلمة الإلهية كما أوضحها فى « الجنة والجحيم » :

« لو كان للإنسان درايةٌ بالتراسلات لاستطاع أن يفهم الكلمة فى معناها الروحى ، ولاستطاع أن يستخلص الحقائق الخفية التى لا يرى منها أى شىء من خلال المعنى الحرفى ، ذلك أن للكلمة معنىً حرفياً وآخر معنوياً · فالمعنى الحرفى يؤكد الأشياء كما هى على الأرض ، ولكن المعنى الروحى لتلك الأشياء يشير إليها كما هى فى السماء ، وبما أن التوحّد بين السماء والأرض يتم

من خلال التراسلات فإن الكلمة أخذت معناها حيث يصبح لكل شيء ، بما فى ذلك أدق التفصيلات ، التراسل الخاص به »[٥].

من الغريب أن يصبح مثل هذا الإعلان اللفظى عن الخلود الفلسفة الشائعة فى أوج عصر التنوير . ومن الواضح جداً منذ البداية أن تأثير سويدنبورج فى علم الجمال كان تأثيراً لفظياً أكثر منه تأثيراً فكرياً . وعلى الرغم من استخدام الأدباء لهذا المصطلح إلا أن المعانى التى أُعطيت له كانت متنوعةً ومتداخلةً ، ومن ثَمَّ أحدثت هذه ظاهرة نقدية لازمت الفلسفة .

كان تعريف الرمز هو المعنى الوحيد الذى لم يقبله أحد من مذهب سويدنبورج ، وعندما يقول إن" حديقة " تعنى الحكمة ، و" شجرة " تعنى معرفة الخير ، و" الخبز " هو الحب ، فإن هذه كلها مجازات على الطريقة القديمة وليست من " « الرمز » فى شيء . إن التطبيق المباشر لمذهب سويدنبورج يناضل من أجل النظام والوضوح فى عالم من الفوضى والغموض . وتاريخ الأدب بأكمله من الرومانسية إلى الرمزية ومن هذه إلى السريالية يعكس ، على النقيض ، كيف ابتعد الإنسان عن النظام وعبد غموض المجهول دون أية رغبة فى أن يربط الاستنارة بالنظام أو العقلانية .

لقد قرأ إمرسون Emerson سويدنبورجَ فى أوائل الثلاثينيات من القرن التاسع عشر ، ويحمل مقاله عن « الطبيعة » (عام ١٨٣٦) أثر فلسفة التراسلات ، فهو يرى أن اللغة كائن من الإشارات يتأرجح ما بين الحقائق الملموسة على الأرض ونظائرها الروحية فى السماء . والحق أن إمرسون بعد زيارته لمانشيستر عام ١٨٤٦ عاب على الفيلسوف سويدنبورج فقدان الحس الجمالى والشعرى ، وكتب يقول : « اللافت للنظر أن هذا الرجل ، الذى اكتشف بفضل قدرته على فهم الرمزى البناءَ الشعرى للأشياء والعلاقة الأولية بين العقل والمادة ظل مجرداً تماماً من كل وسائل التعبير الشعرى التى تخلقها تلك القدرة على الفهم » .

وعلى الرغم من ذلك فإن فلسفته العظيمة اعتمدت بقوة على فلسفة سويدنبورج ، وأنجبت لنفسها ذرية كاملة فى الأدب الأمريكى تزامنت مع الرمزية فى الخارج . وقد أنجزت صوفية سويدنبورج ، التى تعرضت لتشوهات شعرية ، دورةً كاملة ، فقد عادت إلى أوربا بفضل العلاقة بين إدجار ألن بو وبودلير .

يوجد نقد أكثر قوة عن مذهب سويدنبورج فى قصيدة بليك " زواج الجنة والجحيم " ، والكلمة الهامة فى عنوان القصيدة ،

وهى « زواج » ، لأنها ليست إلاّ تأكيداً لروح التراضى التى وجدها بليك ملازمةً لمفهوم التباين الذى قدمه سويدنبورج . وفى أول الكتاب يستدعى بليك موارد الجحيم ، التى يعرّفها بأنها طاقة ، كما ينادى موارد الجنة ، التى هى العقل ، حتى يصل إلى نوع من اللانهائية ، ويطمح إلى معرفة المطلق من خلال تمتع الحواس بعمق ، وليس من خلال تطهيرها ، والقضاء على ازدواجية الروح والجسد . إن " زواج الجنة والجحيم " ليس نتاج تأثير " الجنة والجحيم " لسويدنبورج ، بقدر ما هو نقد لهذا الكتاب .

لقد انطلق بليك فى مفهومه عن الشعر بعيداً عن سويدنبورج ، ولو أنه لم يبتعد عنه فى تعبيره الشعرى ، ولأن الرومانسيين قبلوا مفهوم الازدواجية الشهير ، وبنوا تصويرهم اللغوى على رؤية الوجود تلك ، يمكن أن نستنتج بوضوح من موقف بليك إزاء سويدنبورج ، أن مجال تأثير بليك لابد أن يكون بين المعاصرين أكبر مما هو بين الرومانسيين أو الرمزيين على الرغم من ظهور اسمه كثيراً عند الحديث عن هاتين المدرستين الأدبيتين .

من بين كل الالتباسات التى عاناها التأثير الذى مارسه سويدنبورج تنبثق حقيقة هامة هى أننا نجد فى تاريخ علم الجمال

خلال المائتى سنة الأخيرة الكلمات نفسها : « التشابه » ، «التراسل » ، « اللانهائى » ، " المطلق " ، " الحلم " ، والعديد من الكلمات الأخرى مستخدمة فى ثلاثة معان مختلفة على الأقل . ولكى نفهم حدود الرمزية من الضرورى أن نفهم المعانى المختلفة للمفردات المحددة التى نسخدمها فى وصف ما هو " شعرى " ، إلا إذا اختزلنا المفاهيم الشعرية الثلاثة المختلفة فى شكل واحد ، ويصبح كل النقد الأدبى الذى يسعى إلى التمييز بين الأساليب زائداً عن الحاجة .

حقا ، مع بداية الحركة الرومانسية استولى الشعر على المجال الصوفى كنوع من التعويض عن الدين : سعى الرومانسيون وراء المشابهات ومحاكاة اللانهائى ، وكذلك فعل الرمزيون والسرياليون . وأى كتاب عن الرومانسية سوف يقول لنا إن الرومانسى الحق يجد صورته الذهنية فى الحلم ، كمرحلة وسطى بين هذا العالم والعالم الذى يليه . والشىء نفسه يصنعه الرمزيون حين ينكبّون على الأحلام كمستوى حيوى وحيد لوجود الشاعر . وقد جرَّب السرياليون عالم الأحلام لا لكى يستمتعوا بحالة الحلم وإنما لتشجيع إمكانات الشاعر العقلية . العبادة نفسها ، ولكن لأسباب أخرى مختلفة . فالرومانسى يتوق إلى اللانهائية ، والرمزى يظن أن باستطاعته اكتشافها ، والسريالى

يعتقد أن فى إمكانه أن يخلقها ، ومن ثم فإن كلمة " اللانهائى " تدل على شىء مختلف عند كل واحد منهم ، وإذا اعتبرنا هذا " المطلق " خلاصة غاية هذه المدارس الأدبية الثلاث ، يبدو لنا كأننا اختزلناها فى نمط واحد ، وهو يصح فقط إلى أن ندرس أعمال كل واحدة منها ، وحينئذ نلحظ أننا لا نستطيع أن نقارن بين قصيدة لشيلى Shelley ، وثانية لفرلين Verlaine وثالثة لبريتن Breton حتى لو استخدمنا مصطلحات فنية واحدة للتعبير لفظاً عن غرضهم الشعرى . والحقُّ أننا لو نظرنا إلى التأثير وجب أن نعتبر الرمزية مجرد استمرار للرومانسية فحسب ، إلا إذا ظهر أن فهم الرمزية لتعبير " التراسل " يختلف تماماً عن فهم الرومانسيين له ، ولهذا لن تقوم خطة دراسة الرمزية فى هذه الصفحات على العزلة الأدبية ، وإنما على أساس علاقتها بالحركتين الشعريتين الأساسيتين : الرومانسية والسريالية ، على أن نأخذ فى الاعتبار اشتراكها فى ميراث "المستنيرين" والهرمسيين ، والاتجاه الأدبى المختلف الذى استطاعت كل واحدة منها أن تضيفه إلى هذا الميراث .

من بين أكثر التطبيقات إبهاراً على مذهب سويدنبورج فى فرنسا ، وقام بها الكتّاب الرومانسيون " الكتاب الصوفى Livre mystique" ، وهو مجلد يحتوى على ثلاث روايات حيث

الشخصيات مفتونة بتعاليم سويدنبورج ، تبحث عن الاتصال بـ « المعلم الأكبر » هنا على الأرض ، وأخيراً تسمو إلى تلك الحالة التى يقول عنها سويدنبورج إن الإنسان فقدها عندما شوهه المجتمع المتطور روحياً ، واعتبر هذا الكتاب عادة مرحلة عابرة فى حياة بلزاك الذى يعدُّونه واقعياً بعد أن كتب " الكوميديا الإنسانية Comédie humaine »٠ وأما اليوم فيوجد شك كبير حول ما إذا كان إطلاق اسم « واقعى » على بلزاك قد أنصفه ٠ إلا إذا كانت هذه التسمية قد استخدمت بالمفهوم الذى نسبه إليها شيخ المدرسة الواقعية شافلورىChampfleury وهو : " عائلة الحالمين القلقين الباحثين عن المفاجآت " ٠

وإذا اعتبرنا ثلاثية بلزاك التى بعنوان « البحث عن المطلق Recherche de l'Absolu »مرحلة فى نطاق استمرارية رؤيته وأصالته أكثر منها لحظة استثنائية فضولية ، حينئذ يمكن أن نرى العمل بأكمله فى شكل مختلف إلى حد كبير ، كواحد من أكثر نماذج الرومانسية إنارةً فى فرنسا ، وأشد رومانسيةً من أغلب شعر معاصرى بلزاك فى فرنسا ٠ ويجىء بناؤها فى نطاق النموذج الذى اعتبره سويدنبورج سلسلة الوجود الكاملة : السماء والأرض والإله والبشر ٠

إن " البحث عن المطلق " هو ترجمة بلزاك للكوميديا الإلهية ، على حين أن بقية العمـــل كوميديا إنسانية يعوزها اللطف ، عن أولئك الذين أصبحوا تطوّقهم الرغبات الدنيوية والذين فقدوا صلتهم بما هو إلهى ، وهى الصلة التى ظهرت فى سيرافيتا Seraphita ولويس لمبيرت Louis Lambert من الشخصيات الصوفية فى " البحث عن المطلق " .

لقد قرأ بلزاك سويدنبورج فى مختصر فى مكتبة والدته ، حيث توجد كتب صوفية كثيرة وصرّح بذلك فى عبارة حاسمة : " إن مذهب سويد نبورج هو دينى " ، وَلِبَلْورة فكرة الوسيط حيث يمكن فى الوقت نفسه لَمْس كلا الوجودين السماوى والدنيوى ، ابتدع أكثر الشخصيات رومانسية : سيرافيتوس Seraphitus أو سيرافيتا ، وميوعة اسمها وعدم تحديده يشير إلى عدم التأكد من نوعها ، أو إلى أحادية الوجود السماوى حيث لا تأخذ عملية التكاثر أية أهمية . هو ، أو هى ، " وحش " فى السابعة عشرة من عمره ، وحش بالمعنى الرومانسى للكلمة أى أنه غير طبيعى ، إنه ابن عم سويدنبورج ويخضع لحالات هلوسة يستطيع خلالها أن يتصل فى وقت واحد بالأحياء والأرواح ، وإذاً فهو يعيش على الحدود ، بين المرئى وغير المرئى ، ولن يستطيع بالطبع أن يُبقى

على الاتزان الدقيق بين المنطقى وغير المنطقى ، وينتهى به الحال أن يسقط فى حالة من الجنون التام ولكنه قبل ذلك سوف يتصل بالزوجين مينا Mina وولفريد Wilfred اللذين يمثلان الحب الأرضى المثالى ، وتتماثل نغمات حبهما المتناسقة مع العالم الروحانى الذى يسموان إليه . وعندما يشرح سيرافيتا إلى مينا وولفريد اتحاد الأشياء نهائياً فى الآخرة ، يقوم بلزاك بدور الوكيل المشاهد أو الواصف ، كما فعل فيما بعد فى الكوميديا الإنسانية ، عندما يعلق على عاذات البشر الدنيوية . وعندما يشرح سيرافيتا أن جزءاً من هذا الاتحاد يرتكز على إدراكات حسية متداخلة تنقسم وتنفصل هنا على الأرض ، فإن تعليق بلزاك على ذلك ما يلى :

" عقول سليمة كثيرة لا تسلّم بتلك العوامل حيث الألوان تعزف ما يسحر الأسماع ، وحيث تضىء الكلمات . . "

ومع أننا بصدد اقتراح حسى متزامن لكن ليس هذا مطلقاً ما قصده الرمزيون فيما بعد ، فقد أرجأ بلزاك بوضوح إمكانية تداخل المدركات الحسية إلى الحياة الآخرة ، وإنما نحن بصدد وعد من سيرافيتا للزوجين الشابين أكثر منه شيئاً يمكن الحصول عليه هنا والآن . أضف إلى ذلك أن وعد سيرافيتا بالتوحد وعد إلهى أكثر منه إنسانياً . والازدواجية المقبولة أثناء الوجود الإنسانى ستعود إلى التوحد فى الرب من خلال التوحد النهائى لكل الأحاسيس :

" فهموا الروابط الخفية التى تربط العوالم المادية بالعوالم الروحية" ، أى أننا بصدد فهم البشر للازدواجية قبل أن يصلوا للخطوة التالية ، ويتابع كلامه ، يقول :

« عندما يتذكرون الجهود السامية للعبقريات الإنسانية الأكثر جمالاً ، يجدون أساس اللحن ، على حين يسمعون الترانيم السماوية تعبق بأحاسيس اللون والرائحة والفكرة ، وتذكرنى بتقاصيل لا تُحصَى لكل الخلق ، كما تسترجع أغنية أرضية ذكريات حب لا نهائى " .

عندما يقول سيرافيتا " صدِّقونى المعجزات فى داخلنا وليست خارجنا " فهو يشير من جديد إلى فكرة أن العقل الإنسانى يمكن أن يناضل لكى يصل إلى العلاقة بين العالَم الخارجى وما هو إلهى ، ومن هنا يقال إن للأرقام معانى ، وإن أصغر وردة تمثل فكرة ، ونشير من جديد إلى أن " الفكرة " أكثر أهمية من « الوردة » . وليس لتقييم الإحساس الأرضى أية أهمية إلا بقدر ما يلقى من الضوء على فهم ما هو إلهى . وهذا هو معنى " التراسلات " من وجهة نظر الرومانسية ، وهى ، كما سنرى، بعيدة جداً عن مفهوم الرمزيين للكلمة نفسها ولأمثلتها .

ماذا يمكن أن يكون موقف الإنسان الذى يتهيأ للخلق فى هذا الضوء ؟ موقف مبتعد عن الدنيا ، موقف منفى ، وبما أن

الشاعر هو الأكثر موهبة بين كل الناس ، فهو القادر على أن يتنبأ بهذه " التراسلات " وهو للسبب نفسه يجب أن يكون أكثرهم بعدا عن الحياة ، والأشد ارتباكاً ، بكل معنى الكلمة ، فى إنجاز النشاطات الإنسانية ، والصورة الأبرز وضوحاً ، والتى تعبر عن هذا الموقف ، هى قصيدة بودلير البالغة الرومانسية ، وعنوانها «القطرس » ، حيث نرى الطائر يحلق فى السماء رشيقا ، وفى تناغم شديد، ولكنه يفقد مرونته وجاذبيته مع البيئة التى تحيط به ، عندما يطرحه سهم الصياد أرضاً ، فيرتبك على اليابسة ، أى على الأرض ، من كان حرا سعيداً فى السماء ، أى فى الجنة .

إن حركة الشاعر الرومانسى فى صعود مستمر من خلال ما أسماه ووردزورث " الأرض المكسّوة بالنور السماوى " ، والسبيل إلى هذا الترقى جهد مستمر للوصول إلى التطهر الأخلاقى ، والإعجاب بجماليات الأرض التى تذكرنا دائما ، بلا توقف ، بأن هذه الجماليات ليست إلا رموزاً لما هو خفى . وفى قصيدة " الله " الفلسفية التى كتبها فيكتور هيجو فى أواخر حياته الأدبية ، ولكنه كان لما يزل فى كنف الرومانسية ، نجد فى حوار الشاعر مع الرب أن الإقبال على معرفة اللانهائى يصبح إقبالاً على الموت ، والكلمات الأخيرة فى القصيدة هى : " وأنا سوف

أموت " ، لقد أصبح أمام الرؤية وجهاً لوجه · وفى حالة سيرافيتا بطلة رواية بلزاك كان الجنون نتيجة الرؤية السماوية · وفى أعمال رومانسية أخرى يصلون إلى رؤية ما هو خارق من خلال تأثير المكيّفات ، أو من خلال الحلم بخاصة ، ويمكن القول بأن الرومانسى حين يسعى وراء الحلم فإنما يصنع ذلك بمثابة بديل مؤقت عن الرؤية السماوية ، أثناء إقامته هنا على الأرض سجيناً ·

ونجد فى بلزاك أيضا تأثيراً واضحاً لفلسفة سويدنبورج عندما يعرّف لنا النموذج الأصلى لهذا النوع من الحالمين ، فى شخصية لويس لمبيرت ، وهو شاب فى الثامنة والعشرين من عمره ينتهى به الحال إلى الجنون أيضا · ولكن قبل أن يفقد كل اتصال بالواقع ، على نحو ما تعودنا أن نحدده ، نتتبعه فى هذه المرحلة الانتقالية التى يحدث فيها فقدان الواقع تدريجاً ، والسقوط فى الحلم ، بطريقة غير محسوسة يصعب إدراكها أثناء حدوثها ، كانتقال الرمل من جانب إلى آخر فى الساعة الرملية · وفى الحياة المزدوجة التى يعيشها لويس لمبيرت تكون النشاطات الداخلية والخارجية بنسبة خمسين فى المئة لكل منهما ، ولكن تدريجاً ، شيئاً فشيئا ، تطغى الحياة الداخلية على الحياة الخارجية، ويصبح الحلم كأنه جرعة أفيون قوية حتى أن لويس لمبيرت يغرق فى إيمان

راسخ بأن القدرات الداخلية لا تعتمد على المنبهات الخارجية ، ويحدّد بلزاك قدرة جديدة لطريقة التفكير ، مما يجعله يصف لويس لمبيرت « بالمشاهد » . وإليك مجموعة من تلك المصطلحات الغامضة التى تعنى أشياء مختلفة عند أناس مختلفين . وفى ترجمة بسيطة أصبحت كلمتا : « رائى Seer » و « حالم Visionary » تستخدمان للدلالةعلى أناس حالمين مختلفين ، مثل فورييه Fourier ورمبو ، وفلاسفة الهندوس ، والذين يتعاطون الأفيون ، ويعنى " الحالم " عند بلزاك ما كان يعنيه عند سويدنبورج تقريباً : كائن إنسانى مزود بالرؤية الأسرع ، أكثر منه مزودا بالأفكار المتتابعة . ومن ثم يستطيع أن يلتقط الشىء أو الظاهرة كُلاً ، قبل أن يستوعب واعياً السياق والعلاقة بين أجزائه ، وهذا هو المعنى الذى أطلق عليه رومانسيون آخرون اسم " النشوة " ، ولكن الكلمة نفسها لم تأخذ هذا المعنى عند بودلير ، ولا عند رمبو أيضا ، الذى أشاعها بوصفها « مفتاح لمس » السريالية . وسوف نعيد النظر فى الكلمة عند المرور بها فى سياقات أخرى .

عند بلزاك " المشاهد " سيد التجريد بالقطع ، حيث يمكن تخيل كل الرؤى السماوية من خلال الأفكار التجريدية . وطبقاً لقصة لويس لمبيرت يمكن الوصول إلى عبادة « الرائع Marvelous »

من خلال قوة إدراك عالية فحسب ، وبالطبع من لديه هذه القدرة سوف يعيش منبوذاً فى الدنيا ، يسيئون فهمه ، ولن يحبه أحد :

« وردة ولدت على حافة جهنم ، كان عليها أن تسقط دون أن يدرى بها أحد ، كما لم يدر أحد بألوانها وعطورها ، مثل كثير من الناس الذين يُساء فهمهم ، وطالما تمنوا أن يغوصوا بلا وعى فى العدم ليفقدوا فى الموجة العارمة سر حياتهم » .

كان جيل الشعراء الألمان ، أسلاف الرومانسيين الفرنسيين ، أسرع تأثيراً بكثير من هؤلاء فى عبادة الحلم ، وسحر الخيال ، والصدق الدينى ، والهروب إلى عالم الروح(٧) ، وقد أصبح الرومانسيون الألمان الذين ذكرناهم فيما سبق ، وقلّما قرىء لهم ، فى متناول اليد من خلال الترجمات التى تمت خلال منتصف القرن التاسع عشر ، وكان الألمان أول من استخدم المعجم اللغوى الذى أصبح المنهـــل المشترك لكل المتصوفة الجماليين ، ثم استخدمه بعدهم ، مع الإشارة إليهم ، كل المعجبين بهم خارج ألمانيا(٨) ، ومع ذلك ، هل كان استخدام مفردات اللغة فى معناها الرومانسى أم فى معناها الرمزى ؟

كان جان بول Jean - Paul « حالماً » بالنسبة لمدام دى ستال ، وكانت أول من نبّه الفرنسيين إلى روائع خيال الشمال .

وكتب جان بول ثلاثة أعمال تتناول عالم الخيال : « عن السحر الطبيعى لقوة التخيل عام ١٧٩٦ "Uber die natürliche Magie der Einbildskraft" و« عن الحلم Uber das Uber das Träumen " عام ١٧٩٩ و « نظرات فى دنيا الأحلام ١٨١٤ "Blicke in die Traumwelt " ٠ حيث تتضح فكرة « أنا الآخر » ٠ وفيما بعد سوف يصبح تعبير رمبو « الأصلى » لكى يظهر العلاقة بين المؤلف وعمله ٠ فالشاعر هو المشاهد الموضوعى لذاته العاملة ، وهو ما يشبه حالة رجل أثناء الحلم ، ولذلك شُبّهت العملية الشعرية بعملية الحلم ٠ وقد كتب جان بول :

« الشاعر الحقيقى عندما يكتب يستمع فحسب ، وليس سيّد شخصياته ، بمعنى أنه لا يؤلف الحوار بواسطة ضم الإجابات معاً وفقاً لأسلوبية فكرية تعلَّمها ، وإنما - كما فى الحلم - يتأمل شخصياته كيف تولد ويستمع إليها » (٩)٠

ويفترض جان بول أن الحلم يحتوى على السماء والأرض معاً ، ويرى الحلم سمة مميزة للتعبير الكامل عن ثنائية الوجود ٠ ويشبه حنينه إلى « العصر الذهبى » إحساس السويدنبورجى بضياع عالم تصل فيه « التراسلات » وتُفهم ٠ ويوجد حاجز واضح بين الذات التى تحلم والذات التى تعيش ٠ ولا توجد فى شعر جان

يول تقنيات قوية تحاول عبور الفجوة ، أو تعرض انتقاله من ذات إلى أخرى ·

وعندما يتحدث فرانز فون بادير Franz von Baader عن «الحس الداخلى » نجدها شبيهة بفكر سويدنبورج عن استقلال الأحاسيس الروحية عن المنبهات الخارجية · وفيما يرى بادير : يجىء « الغموض » الموضوعى فى مثل ذلك التصوير بسبب محو الصلة بين الصورة الداخلية والعالم الخارجى · وطبقا له أيضا فإن الفنان إنسان يستنير بتلك الأحاسيس الداخلية ، ومن ثَم فهو منعزل عن الانطباعات الخارجية : « إن الحس الداخلى وليس الحس الذى ينسخ الخارج هو الذى يضىء عملية النبوغ » ·

وينتهى بادير إلى أن الفنان "راءٍ Seer أو حالم Visionary » (١٠) · ويشبه تعريف الحالم هذا تعريف بلزاك إلى حد كبير ، لأنه شمل بالدقة الرؤى الداخلية الناتجة خلال التجريدات العقلية · ويكتب ج · و · ريتر J . W . Ritter إلى فرانز فون باديرعن الفكرة نفسها ، وثابر عليها الشعر الألمانى فى ذلك العصر ، يقول : « كل ما نتخيله حقيقى »(١١) ، طبقاً لتراسله مع العالم الآخر ، و« نصف الحقيقة ، نصفها الآخر ما هو مقدس » · وبما أن الحلم أقرب إلى العالم الروحى لقلة

اعتماده على المنبهات الخارجية ، من هنا كان الإنسان فى النوم ، وفقاً لهذا التعليل ، أقرب ما يكون إلى الحقيقة الكونية . وإذن فالحلم فى تأثيره شعر لا إرادى . ولكن دعنا لا ننسى أن كل هذا سبق فرويد Freud فى الزمن ، وأن كلمة « الحقيقة » تستخدم بالمعنى الإلهى ، ومحال أن نبلغه هنا والآن ، وفقاً لتعريف شوفلورى الذى يطابق الواقعى بالحالم . ومع رفض العالم الخارجى تظل الازدواجية بين الطبيعى والخارق للطبيعة جلية تماماً . ومشكلة إمكان قيام علاقة بين داخل الإنسان والعالم الخارجى ليست بالغة الأهمية على أى نحو كان ، كأهمية العلاقة بين العالم الداخلى للإنسان والعالم الآخر . وقد جعلت هذه الرؤية جان بول ، وفرانز فون بادير ، وألماناً آخرين من الفترة نفسها ، أقرب بكثير إلى روح الرومانسيين منها إلى روح الرمزيين الذين خلفوا هؤلاء ، حتى لو كانت كتاباتهم - واشتهروا صوفيين بخاصة - بالغة الأهمية والوضوح فى الدوائر الرمزية .

وفى حالة جوتهلف هينريش فون شوبرت Gotthilf Heinrich Von Schubert وبرنتانو Brentano ، و نوفاليس Novalis وتيك Tieck ، وهوفمان Hoffmann كان ثمة اتجاه واضح لما سوف يصبح علم الجمال الرمزى ، عندما أصحبت

الحواجز بين الرؤية الداخلية و الرؤية الخارجية أكثر مرونة ، وكانت أول محاولة قام بها شوبرت لتعريف الرمزية أنها « التعبير اللفظى المركّز » . وفى كتابه " رمزية الحلم Symbolik des Traumes » وصدر عام ١٨١٤ ، رأى الحاجة ماسة إلى استخدام جديد للُّغة ، لتعبر بإيجاز عن العلاقات بين المجرد والمادى . ولحظ ما لم يستطع بعض معاصريه من الألمان رؤيته ، وما استطاع قارئوه من الفرنسيين ، وهم من الجيل الذى خلفه ،أن يلتقطوه ، وهو أن الرمز : يجب ألاّ يكون مجرداً ، وإنما يجب أن يصب فى لغة ذات صور حسية .

ومع ذلك فإن إلهام شوبرت لم يتواصل من خلال أمثلة فعّالة ، لأنه ، كزملائه ، كان متأثراً فى عمق بالغ بمجازات سويدنبورج ، ورغم أنه عبَّر عن حنينه إلى الإنسجام المفقود ، عندما حاول أن يفك رموز مفاتيح الكون من خلال الصور ، إلاّ أنه سقط فى تراسلات خشنة بين الألوان والصفات : الأصفر للحداد ، والأحمر للبهجة . . . وهكذا . والواقع أننا نجد سلسلة كاملة من الصور « الصفراء » على طريقة سويدنبورج ، بين الرومانسيين الأوائل ، مثل : الأشعة الصفراء Les Rayons jaunes " لسنت بيف Sainte - Beuve ،و« الغراميات الصفراء Les Amours jaunes " لترستان كوربيير Tristan Corbière .

وعند ما يلحظ لودفيج تيك Ludwig Tieck العلاقات بين الأشياء التى تبدو كأنها مختلفة تماما عن بعضها ، فإنما يقودنا إلى الاقتراب أكثر من ذلك التفاعل بين الصورة الداخلية والصورة الخارجية ، والتى تكاد تكون فى قلب علم الجمال الرمزى . وكان هذا خطوة هامة نحو علاقة شعرية تختلف عن تلك العلاقة التى بين السماء والأرض ، وهى خطوة أوجدها الحس الوهمى أكثر مما خلقها التفسير العقلى للروابط الروحية بالسماء . وعلى الرغم من اعتبار تيك رأس المدرسة الرومانسية إلا إنه انحرف بوضوح عن موروث « العاصفة والاندفاع Sturm und Drang » (١٢) عندما يحذر من أن الانفعالات فى الحلم يجب ألاّ تكون دائماً عنيفة جداً ، وإلاّ أفسدت التخيل الذى خلقته الصور . ومن الحق أيضا أن كلا من شوبرت و تيك فى اهتمامهم بالحلم إنما يذكرون الحلم التنبُّئى، وهو أقرب إلى فكرة رمبو عن « الحلم » منه إلى فكرة سويدنبورج عنه . ولكن هذا لا يعنى أن فكرتهم قريبة من طريقة تناول الرمزيين للحلم ، وإنما تسجل انحرافاً عن النمط الرومانسى فحسب .

وقد تنبأ نوفاليس بالحركة الرمزية أيضا ، عندما ألمح إلى أن الشعر بمعناه المجازى الواسع يمكن أن يمارس تأثيراً غير مباشر مثل ما تفعل الموسيقا . ولأن الشعر فى سحره يمارس فهماً على

مستوى « مضىء » ، ينشأ من الشعر ، أقوى من التعاطف الوجدانى والنشاط التعاونى[١٣] ، والمشاركة العميقة للنهائى واللانهائى[١٤] .

وعلى الرغم من ذلك ففى « رهبان السيس - Die Lehr linge zu Sais »، وصدر عام ١٧٩٨ م ، عندما يصل هايكنث Hyacinth إلى معبد السيس يوقفونه أمام تمثال إيزيس محجّبة ، ويسمع فى الوقت نفسه تحذير أنه لا يمكن لمخلوق أن يرفع هذا الحجاب ، وهى فكرة تختصر مقولة فيكتور هيجو « وسوف أموت » . ومن المهم أن نلحظ أن جزءًا من سيرة يتس Yeats الذاتية ، والذى يشمل سنوات الرمزية ، أعطاه عنواناً : « ارتجاف الحجاب The Trembling of the Veil »واقترحه عليه مالرميه[١٥] .

فنحن هنا بصدد تعديل مناسب للصورة ، فإذا كان الحجاب يمثل الحاجز عند الرومانسيين ، فإنّ ارتجاف الحجاب يوحى بالحركة لدى الرمزيين ، إذا لم يكن فى صراحة تراجع العائق .

وقد تحددت العلاقة بين الإدراك الداخلى والخارجى على نحو أوضح فى كتابات أخيم فون أرنيم Achim von Arnim ، و إ . ت . إ . هو فمان E . T . A . Hoffmann ، وأصبحت

الحدود بين الحلم والحقيقة مطموسة أكثر، حتى أن ما نجده هنا ، فى الحقيقة ، ليس إلا إسقاطاً للحالة الداخلية على الحقيقة الموضوعية ، ولكن على الرغم من أنها حقيقة واحدة ، يمكن مضاعفة الأمثلة عليها بقصص من أرنيم ، وفى Kreisleriana والزهرية الذهبية The Golden Vase لهوفمان ، لا يوجد حتى الآن وعى بإمكان خلق تقنية تعبر بالكلمات عن هذا التفاعل . ولدينا تفسير للحالة بطريقة « مباشرة » أكثر منه تفسيراً تمثيليا مستقلا لها . وعندما يقول هوفمان « إن السمع أفضل طريقة للرؤية » ، فإن الكاتب ينقل لنا تجربته ، ولكن القارىء يكتشف الظاهرة من خلال الاتصال الشعرى نفسه . ويمكن لهوفمان أن يقول التعليق نفسه عن الشرح الحسى المتزامن حين يقول لنا : عندما نستمع إلى قدر كبير من الموسيقا تتضح لنا العلاقة بين الألوان والأنغام والعطور ، وتتداخل فى تناغم بديع . وليس هذا تجربة متبادلة ، ولا مشتركة ، ولكنه وصف لها ، ونتوقع من القارىء أن يقبل كلمة المؤلف وأن يسلم بها . وهذه ليست تقنية رمزية جديدة ، ولكنه شرح لما يجب على الأعمال الرمزية أن ترتاده . وفيما يتصل بالرومانسيين الألمان لم نصل بعد للكتابة الرمزية ، وكل ما هنالك أننا حددنا الأرض التى يمكن غرسها فحسب .

لقد أصبح مذهب سويدنبورج بدعة (مودة) قبل أن يصبح تأثيراً ، إذا لم نكن نقصد بكلمة « تأثير » المحاكاة ، وإنما التحول ، والتطبيق ، والنقل ، والوثوب نحو إبداع جديد . وكما تقول إنيد ستاركى Enid Starkie فى كتابها عن بودلير : لقد نتج عن بدعة المذهب السويدنبورجى وتقليده تناغمٌ عطرىّ مثل تناغم ثور Thore فى فرنسا عام ١٨٥٢ ، ونُشرت كتب عن فن العطر مثل كتاب إتيان سوريو Etienne Souriau و كتاب م . فرانكيل M. Frankel بعنوان : « سلالم العطور Gammes des parfums » ، حيث يقول : " لا يوجد أى سبب يمكن أن يحول بين اجتماع عشاق الرائحة فى حفل مثلما يجتمع محبو الموسيقا » وفسر ألفونس كار Alphonse Karr التراسلات بين الألوان والصفات المجردة . وأخيراً ظهرت فى معرض سنة ١٨٥٥ لوحة مفاتيح تراسلات واسعة جدا (١٦) .

باختصار ، كان تأثير سويدنبورج على الرومانسية بالغ الأهمية فيما يتصل بالموقف الرومانسى أمام الوجود الإلهى ، فضلاً عن المستحدثات (المودة) والتبسيط . وفى الوقت نفسه ظل العالم الطبيعى حاجزاً ، ومقياساً للرموز الإلهية . ومن خلال إدراك الازدواجية بين أرواحنا وأحاسيسنا يستطيع الشاعر أن

يقترب من التوحد النهائى فى الآخرة · وعلينا أن نرى فى تعدد أحاسيسنا مجرد إشارة إلى الحسى المتزامن الذى يمكن أن يحدث خلال عملية توحُّد الحياة السماوية والحلم ، مثل كل الحالات الأخرى غير المعقولة ، تدخُّل إلهّى ، وحدس داخلى بمشاهد اللانهائى · وقد ناصرت الرومانسية فكرة سويدنبورج فى أن صفة التخيّل فى الإنسان إنما هى تنقية عالية لعملية التفكير عنده ، بدل أن تتخذ موقف بليك الطليعى ، الذى ارتأى أنها نتيجة حدة الحس عنده ، ولهذا كان مستحيلاً الوصول إلى إزالة التفرقة بين الجسد والروح هنا والآن ، كما افترض بليك فى نقده لسويدنبورج · ولم يكن الهدف المرجو على أية حال التمتع إلى أقصى حد بما هو حسى ، بل العكس ، كان الابتعاد بأوسع قدر ممكن عن المثيرات الخارجية هو الذى قاد التخيُّل إلى أنقى أشكال الحالة الشعرية ·

وفى الفصول التالية سنرى كيف أصبحت الفلسفة الأساسية نفسها ، والكلمات الصوفية نفسها تعنى أشياء مختلفة ، بمجرد أن أصبحت جزءاً من مثاليات الرمزية ومصطلحاتها ·

● الهوامش :

١ - قبال Cabbala لفظ عبرى الأصل ويراد به :

● مؤلف فلسفى لا يعرف تاريخه ويلخص تعاليم الديانة الشعبية منذ نشأة بنى إسرائيل .

● المذهب الذى اشتمل عليه هذا المؤلف وأخص خصائصه : سرية التعاليم وإمكان فك الرموز الخفية فى التوراة ، والقول بإله تصدر عنه الأرواح المدبرة للكون وبرمزية الأعداد والحروف ، وبأن الإنسان وهو العالم الأصغر صورة للعالم الأكبر .

وأكثر ما يطلق هذا اللفظ الآن على التأويل الخفى للتوراة ، ويختلط بالسحر ومخاطبة الأرواح .

والقبالى هو المتخصص فى التعاليم القبالية وتأويلها وتطبيقاتها السحرية . أنظر :

● المعجم الفلسفى ، إصدار مجمع اللغة العربية فى القاهرة ، االقاهرة ١٣٩٩ هـ = ١٩٧٩ م ، ص ١٤٦ . (المترجمان)

٢ - الهرمسية Hermetism جملة آراء قديمة تصعد إلى « هرمس» الذى يطلق اليونان اسمه على الإله المصرى « تحوت » ، وهى مبسوطة فى كتب مصرية ويونانية لا يعرف تاريخها ولا أصلها على وجه اليقين . وأوضح ما تكون فى السحر وصنعة الكيمياء ، وبخاصة فى العصر الهلينسى والقرون الوسطى . وأهل الصنعة يعدون « هرمس » أستاذهم الأول ، انظر :

● المعجم الفلسفى ، ص ٢٠٧ .

(المترجمان)

٣ - Emanuel Swedenborg, Heaven and Hell.

(New York: E. P. Dutton, 1911), p 44.

٤ - المصدر نفسه ، ص ٤٩ .

٥ - المصدر نفسه ، ص ٤٩ - ٥٠ .

٦ - من الواضح أن الرمزيين اعتبروا بلزاك واحدا منهم . ولهذا نرى أرثر سيمونز يضمه إلى كتابه « الحركة الرمزية في الأدب The Symbolist Movement in Literature ، ويكتب عنه يتس في سياق رمزى، ويكتب إيرنست داوسون Ernest Dowson قصيدة اسمها : سيرافيتا سيرافيتوس Seraphita Seraphitus ، وهذا كله دون حـاجة إلى ذكر كل الإشارات التى تلمح إلى أن بلزاك يعد من بين الرمزيين الفرنسيين .

٧ - ثمة مناقشة مفصلة وعميقة لعبادة الحلم في الشعر الألمانى فى :

Albert Béguin : L'Ame romantique et le rêve

(3 ème éd., Paris : Corti, 1963)

٨ - ناقش رينيـه ويلك ببراعة فى كتابه « تاريخ النقد الحـديث » ، المجلد الثانى (نيوهافن ، دار نشر جامعة ييل ، ١٩٥٥) المذهب الفلسفى لفكرة الرمز -على نحو أفضل من دراسة المذهب الأدبى - الذى يظهر فى كتابات شليجل وشيلنج النثرية ، وله أصوله فى الفلسـفة الألمانية . وهـذا الكتاب يلقى ضوءا جديدا على بعث الاتجاه الصوفى ، الذى حدث فى عقلية القرن التاسع عشر قبل أن تتضح إنعكاساتها الأدبية .

٩ – جان بول ، كما استشهد به بيجوين فى المصدر نفسه المشار إليه، ص١٨٩ .

١٠ – فرانز فون بادير ، كما استشهدا به بيجوبن فى المصدر نفسه المشار إليه ، ص ٧٥ .

١١ -J.W. Ritter فى المصدر نفسه ، ص ٧٦ .

١٢ – « العاصفة والاندفاع » حركة أدبية نشأت فى ألمانيا فى الربع الأخير من القرن الثامن عشر كرد فعل ضد الذوق الفرنسى ، والتنوير الفرنسى ، وعنوانها مأخوذ من عنوان مسرحية ، وهى فى خطوطها الأساسية مزيج من أفكار « العواطفية » الفرنسية و« التفطرية » الإنجليزية ، وانتهى بها الحال إلى جماعة يجمع بينها رفض كل قاعدة وموروث ، والإيمان بالعفوية المبدعة . (المترجمان)

١٣ – معنى الكلمة المزدوج يوحى بأن كلوديل استخدم كلمة :
« Co - Naissance » من خلال المنظور نفسه .

١٤ – أنظر فريدريك هيبل فى : Novalis (شابل هل ، دار نشر جامعة شمال كارولينا ، ١٩٥٤) .

١٥ – شرح يتس فى المقدمة أصل عنوان الكتاب : « وجدت جملة فى يوميات قديمة لستيفان مالرميه تقول : إن عصره تأزم بارتجاف حجّاب المعبد . ولأن هذه الكلمات لما تزل صادقة خلال أعوام حياتى التى أصفها فى هذا الكتاب ، فقد اخترت « ارتجاف الحجاب » عنواناً له .

١٦ – انظر كتـاب إنيد ستاركى ، « بودلير » (نيويورك ، نيـو دايركشنز ، ١٩٥٨) ص ٢٣٥ .

٣

بودلير

رؤية الثقافة لمفهوم التراسل فى العصر الرومانسى غريبة ومدهشة ، حتى أن الشعراء الذين جاءوا بعد بودلير اعتبروا قصيدته Sonnet مراسلات مَعْلماً وينبوعاً للرمزية ، وكل الكتب التى أُلفت عن بودلير تذكر « واقعة » تأثير سويدنبورج فى هذه القصيدة . وأشاروا أيضاً إلى أن « الطبيعة معبد » حقيقة أدركها من قَبل أناس بالغو التنوع ، مثل : بلوتارك ، ومونتنيى ، وجسندى ، وديديرو ، وروبيسبيير ، وأدجار ألن بو ، وشاتوبريان ، وروسكين .

ومحاولة بودلير التى أُجهضت لكتابة رواية أنتجت La fanfarlo ، حيث يظهر البطل صمويل ، ويذكرنا بقوةٍ بلويس لامبير فى رواية بلزاك ، ويضع بودلير مجلد سويدينبورج بجانب سرير بطله ، ومن ثم فدائماً عندما يذكر بودلير التراسل ، وكثيراً ما يصنع هذا فى كتاباته النقدية ، فإنما يصنع هذا مرتبطاً بمفهومه عن الرومانسية ، ولم يشر أبداً إلى أنه ابتدع شيئاً مختلفاً عن مفهوم الرومانسيين ، أو اقترح طريقةً جديدة للكتابة تعتمد على هذا المفهوم .

وفى الحق فإن أحد الجوانب الأشد إثارة فى مولد الحركات الأدبية أن مبدعيهـا نادراً ما يلحظون أنهم ينجزون شيئاً غير عادى . ولم يكن لدى بودلير إحساس بأنه يصنع شيئاً آخر غير الحديث عن مفهوم فلسفى ، ولا يوجد فى أى مكان من تعليقاته الذاتية الكثيرة أدنى إشارة إلى اعتقاده أن مراسـلات ليست قصيدة عظمى ، ولا حتى إذا أردت قصيدة هامة ، ودون أدنى شك فإن الجثة La Charogne كانت الأكثر شهرة فى عصره ، ولم يحدد فيكتور هيجو أبداً ما هى « الرعشة الجديدة » التى اكتشفها فى شعر بودلير .

أفضلُ إشارةٍ لدينا على أن بودلير لا يعتبر نفسه خالق شكل جمالى جديد واقعة واضحة تماماً : إن إلماعاته إلى الرمزية مسندة إلى مؤلفين آخَرين نعتبرهم اليوم بعيدين كل البعد عن الرمزية فى الكتابة وعن « التصوف الرمزى » وهو نفس ما يقوله هيجو وجوتييه ، اللذان كانا يفكان شفرة المجاز العالمى ، وقد لحظ فى مقال له عن تيوفيل جوتييه فى مجلة الفن الرومانسى :

« لو فكرنا فى إمكانات جوتييه الرائعة فإنه أضاف إلى التراسل والرمزية العالمية معرفة باطنية بلا ضفاف ، هذه القائمة لكل ألوان الاستعارة ، وسوف نفهم حينئـذ أنـه استطـاع أن

يحدد ، على نحو مطّرد ، وفى إصرار لا يكلّ، وبطريقة سديدة ، الموقف الغامض الـــذى تؤكده غايات الإبـــداع أمام عينى الإنسان · ويوجد فى الكلمة ، وفى « الفعل ، شىء مقدس يَحول بيننا وبين اعتباره لعبة مغامرة · إن استعمال اللغة بدراية يعنى ممارسة نوع من السحر المثير للأفكار »(١) .

وعندما يصف عبقرية هيجو يعتبره تلميذاً لسويدنبورج ، مبرهناً على ذلك بقائمة تشبيهاته العظيمة واستعاراته التى تصل بين ما هو إنسـانى وما هو إلهى، مسـاواة لا توجَد ، فيما يقول ، إلا فى الكتاب المقدس فحسب · ويمضى معمِّما ويقول : إن الشاعر ، بالمعنى الواسع للكلمة ، ليس إلاّ مترجماً ، يفك رموز الهيروغليفية الإلهية ، ويقبل أيضاً التراسل الحرفى بين العالمْين الإلهى والطبيعى ، وذلك ما يجعل مفهومه عن الرمز قريباً جدا من مفهوم المجاز ومن الموازنة التقليدية بين ما هو تجريدى وما هو حسى · والواقع أن بودلير يحدد الفن الرومانسى طبقاً للازدواجية الشهيرة ، ودورها فى التصوير الشعرى · وعندما يتحدث فى «قصيدة الحشيش » عن « ذكاء المجاز » فإنما يعنى فهم ما أشار إليه فى مقاله عن هيجو ، فقد أشار إلى دقة التراسل الرياضية عملياً · ومن الواضح أنه لا يوجد فرق ، فيما يرى

بودلير ، بين المجاز والرمز ، ويطبق بودلير على بو طريقة سويدينبورج نفسها فى مقدمته لـ « روايات تاريخية غريبة » عندما يقول : «ما أروع غريزة الجمال الخالدة هذه حين تجعلنا نعتبر الأرض ومشاهدها حلماً ، رسالةً من السماءً » .

ليس ثمة شك فى أن بودلير منبع الحركة الرمزية ، ولكن تأثيره يعتمد على ما هو أكثر من استخدام مصطلح سويدنبورج فى قصيدة وحيدة ، وترديده فى وصف الشعراء الرومانسيين الفرنسيين .

وقبل البحث عن « تأثيرات » يجب أن نعترف أن التنوّع هو أحدى الصفات الأكثر وضوحاً فى بودلير ، وأن افتقاده الشديد لقابلية الانعكاس وكثرة الصفات هو الملمح الأقل بروزاً فيه . وأى دارس للنقد الأدبى يمكن أن يقرأ أشعاره ونثره يجد فيها مادة كافية ، وتصنيفاً وافياً للاستشهادات ، لكى يقول إننا بصدد شاعر سويدنبورجى (نسبةً إلى سويدنبورج) ، وبعد ذلك يمكن أن يعود لكى يبدأ أو يجد براهين كافية للوصول إلى نتيجة مضادة تماما ، وهذا التعقيد بالطبع هو بالتحديد الذى حوّل بودلير إلى شخصية هامة ، إلى إنسان يستطيع الناقد أن يكتب عنه بلا نهاية لأن ظواهره كثيرة ومتناقضة ، وتاريخياً غير قابل للتكيّف ،

[redacted]

وصل متأخراً جدا ، ومبكراً جدا ، وما نقبله منه كان مجتراً إلى حد كبير ، ومع ذلك نفسياً ما هو مقبول منه كان شعبياً إلى حد كبير بحيث لا يظهر مفعول أية دعوة تتفاعل ضده .

بودلير ، وهو ليس كاتباً محايدا ، وإنما على النقيض صاحب مصلحة متحمس لها فى أن يكون مقبولاً شاعراً ، وأن يصبح معترفا به وشهيراً ، وتودّد إلى أتباع هيجو ، وجوتييه ، وسنت - بيف ، الذين يمكن بسهولة أن يرعوا حياته الفنية ، وكل كتاباته عن مذهب سويدنبورج وتطبيقه على نجوم كتاب العصر يمثل وجه بودلير الرسمى . وعلى التأكيد لا يمكننا أن نجد فى ذلك الجانب من كتاباته إشارات عن مقاطعته للتقليد . لا شىء يمكن أن يضيفه بودلير سوى معرفته وموافقته على الطرق التى رسمها سويدنبورج للرؤية الشعرية ، ومفهوم بودلير عن التراسل هو فى نطاق الموروث الرومانسى تماماً ، وقد قامت مدام دى ستال بتلخيصه للفرنسيين من كتابات الأستاذ نفسه . إذا وجب علينا أن نقيّم الأسلوب الرمزى والحركة الرمزية كشىء مختلف عن استمرار الرومانسية وتكرارها فلن نجد بالتأكيد أصالته فى التأثير السويدينبورجى .

والواقع أن بودلير ، على الرغم منه تقريباً ، انحرف عن تأييده للصوفية السويدنبورجية ، وفى نقطتين هامتين خالف سويدنبورج مستخدماً مصطلح الفيلسوف ، وفى قصيدة الإهداء

فى ديوان « زهور الشر » توجه إلى القارىء بوصفه « القارىء المنافق » بالمعنى الذى استخدم فيه سويدنبورج هذه الكلمة ، أى عن الرجل الذى تحدث كالملائكة ، ولكنه باطنياً يعرف الطبيعة فحسب . ومع ذلك فإن بودلير ينادى القارىء أيضاً : «شبيهى ، أخى » ، وإذن فهو يعلن ضمناً ، أن السمو الذى يشير إليه فى بعض قصائده ربما كان تظاهراً وخيانة للراعى المقدس عند أدباء عصره ، والتجربة الروحية التى سوف يوصلها فى مختاراته الأدبية المبتدعة تنحصر فى الواقع داخل حدود الطبيعة الأرضية . ومن المثير جداً أن نلحظ أنه بعد ذلك بأعوام كافية أخذ ت . س . إليوت تعبير بودلير حرفياً فى قصيدته « الأرض الخراب » ، واستخدمه بدقة بعد أن أوضح شكه حول مفهوم « البعث » .

يا لها من عقدة تأكيد بارعة من إليوت إلى بودلير !

باختصار فإن بودلير يجعل القارىء يعانى من عذاب الأمل (بإدناء شىء مرغوب فيه ، ثم إبعاده عنه على نحو متواصل) من بداية زهور الشر ، وفى كل قصيدة ذات إلهام سام هناك من يحاول « توسيع الأمور اللانهائية » أى غير المحدودة فيما يخص الأشياء المادية ، أو الهاوية الباطنية أكثر من السمو الأخروى . وفضلاً عن ذلك ، ففى خاتمة زهور الشر ، فى نهاية قصيدة الرحلة (آخر قصيدة فى القصائد الست التى جمعها تحت عنوان : « الموت »)، يبدو بودلير وكأنه يرد على سويدنبورج

عندما يحتج على ثنائية اللانهـائى ، مشيراً : الجحيم أو الجنة ، ماذا يهم !

والسطور الأخيرة :

غاص فى عمق الهاوية . الجحيم أو الجنة ، ماذا يهم ؟
غاص فى عمق المجهول ، لكى يبعث من جديد .

لا تقتضى تصور « دعائم حية » تصوراً مثالياً ، وإنما توحى أكثر بخطر الهلاك الحقيقى .

مرات يؤمن ، ومرات أخرى لا ، وأحياناً يتصالح مع المثل الأعلى ، وأحياناً يغرق فى الكآبة ، وإذا كان الإحساس يجعله يسمو بصوره الأرضية إلى قمة الفكر اللامادى ، عندما يهبط من جديد إلى رؤاه الباطنية يصف المناظر الطبيعية البالغة المادية من خلال نظرته الداخلية ، وهكذا يخضع القارىء باستمرار « لعذاب الأمل » ويخضع ذاته للشىء نفسه .

من السهل ملاحظة القصائد التى تجىء من هذين المنظورين المتعارضين ، وعندما يصب العالم المادى فى قالب فكرى ، يكتب قصائد مثل « سمو » ، حيث يشير إلى ذكائه قائلا :

طيرى بعيداً عن هذه العفونات المريضة ،
تطهَّرى فى الآفاق العليا ،
واشربى ذلك الرحيق الإلهى الصافى ،
تلك الشعلة الصافية التى تملأ الأجواء الشفيفة .

وبعد أبيات أخرى منها يقول :

ما أسعد الذى له جناح قوى
يطير به حيث الحقول الساطعة والهدوء !
ذلك الذى تشبه أفكاره أفكار العصافير
التى تطير حرة كل صباح نحو السماء فى أسراب
ذلك الذى يحلّق فوق الحياة ويفهم فى غير عناء
لغة الزهور والأشياء الصامتة .

فى قصيدة « بركة » يصف ضياع الشاعر على الأرض ، ويجد مذاق الكوثر ورحيق السلسبيل فى كل ما يرى ويشرب ، ويحاور الرياح والسماء ، ويتسامح مع سخريات الجمهور ، لأنه يعرف أن غايات وجوده تسمو على احتقار مواطنيه :

وجّه بصره إلى السماء حيث رأى عرشاً منيرا
ورفع الشاعر ذراعيه التقيّين إلى أعلى
والوهج العريض لفكره المضيء
يحجب عنه أحقاد الناس الغاضبين .

ويتجه إلى الله :

أعرف أنك استبقيتَ للشاعر مكاناً ،
بين طبقة السعداء من جحافل القديسين ،
وأنك دعوته إلى مهرجان الخلود :
عروش وفضائل وملكوت .

إنها قصيدة رومانسية تقليدية ، تمثل الخط الرسمى ، وتفرعات الفلسفة السويدنبورجية الخالصة ، والثنائية الواضحة تجمع بين الصفات التجريدية والأشياء المادية الموجـودة حول الشاعر ، ومع ذلك هى ليست من طراز الثنائية التى تقودنا إلى الرمزية ·

ولكن هناك ثنائية أخرى فى بودلير تتمثل فى إسقاط الرؤى الباطنية على العالم الخارجى ، وتضع التراسل بين الرؤية الباطنية والواقع الخارجى أو فى وسط الحدث بين ما هو ذاتى وما هو موضوعى ·

وإذا درسنا « مراسلات » من قريب وجدنا أنها تتناقض فى المصطلحات ، وأنها تتضمن مبدأ يختلف مع سويدنبورج ، حتى عندما يستخدم بودلير كلمات الفيلسوف ، وفى الواقع فإن القصيدة Sonnet تتضمن قصيدتين ، فالقسم الأول منها تنظيم لثنائية سويدنبورج من خلال عرض مباشر لما هو طبيعى وما هو إلهى ، ولكن عندما نصل إلى الأبيات الستة الأخيرة حيث تتسع لكى نتوقع وجود نتائج لهذا العرض فإن بودلير يهتم بمخالفة سويدنبورج خلال سلسلة من الصور - أى بطريقة غير مباشرة - تقع فى مستوى من الواقع يختلف تماماً عن صور سويدنبورج والحس المتزامن الذى يحدث من امتزاج المدركات الحسية لا ينتج رابطة بين السماء والأرض ، ولا ينقل لنا الحالة الإلهية ، وإنما

يجد علاقاتها بين التجارب الحسية فحسب هنا فى الأرض : بين العطور ولحم الأطفال ، مرتبطة بصفة لها تميز شمّى ، وفى الوقت نفسه لمسىّ ، بين الأنغام والألوان (ليس فى السماء ، وإنما هنا فى الأرض) ، يجمع بين المزمار والبرارى من جديد مع الاستخدام الحكيم لصفة صالحة للتطبيق على أكثر من مستوى للصور الحسية . ويُظهر بودلير فى البيت الأخير أن سر الوصول إلى الحس المتزامن لا ينهض على الرؤية الباطنية وصلتها بما هو إلهى ، وإنما فى صلته الحقيقية بالفكر والحواس من خلال بواعث طبيعية مثل البخور أو العنبر . والحس المتزامن أرضىّ تماما ، وصفى من طراز سلسلة تداعى المعانى ، أو الخواطر ، والتى يمكن للدوافع الحسية أن تحدثها فى العقل الإنسانى ، والتى استخرج منها بروست فيما بعد مفهومه عن الذاكرة اللاإرادية ، وفى هذه الحالة فإن شيوع الدوافع الحسية لا يبلغ حد إيقاظ سلسلة كاملة من الذكريات ، وما يصنع هو إنتاج استعارات حرة على مسافة مزدوجة من المدركات الحسية . هنا لا توجد روحانية ، رغم أن معظم مترجمى قصيدة Sonnet لبودلير الشهيرة استخدموا كلمة روح « Spirit » لترجمة مفهوم « فكر esprit » ، فتحولت هذة القصيدة الحسية حقا إلى قصيدة ميتافيزيقية .

وهكذا وصل إلى عالم الأنجلو ساكسون ما أسهم فى إضفاء ظلال ميتافيزيقية على الشعر الرمزى ، الذى توحد ذاتياً مع

الشعراء الإنجليز الذين طبقوا الحركة الرمزية ، وغرس فيهم هذا التفسير الخاطىء لمعنى « التراسل » عند بودلير .

وقد عانت الترجمة الألمانية التى قام بها ستيفان جورج من الترجمة الناقصة نفسها لمفهومى expansion أى روح و esprit أى فكر ، فتحولا إلى Hauch ، بمعنى تنفس ، و Seelen بمعنى نفْس ، وكلاهما لا يتحملان المعنى اللا نهائى للأشياء ولا القدراتْ المرتبطة بالعقل لكى نلتقطهما :

بنَفَسٍ من أشياء غير محدّدة ،
مثل العنبر والمسك ودخان البخور
التى تغنى فى نشوة أرواحنا (٢) .

من النادر جداً فعلاً أن يستخدم بودلير تعبير esprit بمعناه الروحى ، ذلك أن بودلير شاعر مثقف وشهوانى ، والحق أن هذا هو الفارق الجوهرى بينه وبين معاصريه من الرومانسيين . فالعقل يدير مفتاح القصيدة والحواس تملؤها بانسجامها ، والألفاظ المؤثرة محدودة ، وفى رسالة وجهها إلى ألفونس توسينيل عام ١٨٥٦ أكد بودلير بوضوح الأولوية لطراز الخيال الذى هو وضوح ثقافى للإبداع الشعرى أكثر منه وضوحاً شعورياً : « من زمن وأنا أقول إن الشاعر بالغ الذكاء ، إنه الذكاء نفسه ، وإن الخيال أكثر الإمكانات علمية لأنه وحده يفهم المجازات العالمية ، أو ما يدعوه الدين المتصوف : « التراسل » .

ولكن طراز الذكاء الذى يصفه يشير إلى لون آخر من المجازات وليس إلى تراسل سويدنبورج أو إلى السمو الناتج من قصيدة مثل « سمو » ، وعندما تظهر شعوراً باطنياً من طرف أكثر سمواً فنحن فى أصول الرمزية . مثلاً : فى قصيدة « العدو » يشبِّه شبابه بعاصفة متداخلة مع شمس مشرقة ، تترك بعض الثمار الناضجة فحسب فى حديقته الصيفية ، وعندما يصل إلى « خريف الأفكار » يتساءل عما إذا كان ممكناً غرس أرض عقله الهرم المغمورة ، ويجرؤ على أن يأمل فى أنها ستوفر لزهور المستقبل الغذاء الصوفى ، وتشخيص العقل هذا من خلال ظواهر الطبيعة هو فى الحقيقة لغة الرمزية المقبلة . وعلى مستوى واضح تقريبا ، وحتى قريب من المجاز لكى يُعدّ رمزية حقيقية ، ولكنه ينشىء اتجاهاً جمالياً سوف تأخذه الحركة الرمزية .

فـى قصيدته « جمال المساء » وتجىء فى ديوانه « زهور الشر » مباشرة بعد قصيدته « الفجر الروحى » ، وهى إحدى القصائد الرومانسية ذات الطابع الروحى ، يعالج الرمزية بطريقة بالغة النعومة ،وأما فيما يتصل بالتقنية والمنظور فهو فى الواقع أحد نماذج الشعر الرمزى الأكثر صدقاً ، ولو أنه تاريخياً ، من وجهة نظر الحركة الرمزية ، يقع فى مرحلة « الطليعة » ، مع أننا بصدد قصيدة معروفة على نحو واسع ، ومذكورة فى كل مختارات النصوص ، ومن الأوفق ذكرها هنا كاملةً لكى نرى بوضوح أكثر صفاته الرمزية :

ها قد جاء الزمن حيث تتمايل على ساقها
كل زهرة ، تنفج مثل مبخرة
والنغم والعطر يتراقص فى نسيم الماء
رقصة شجية ودوار دنف !
كل زهرة تنفج مثل مبخرة
وتهتز أوتار « الكمان » مثل قلب مكروب
رقصة شجية ودوار دنف !
السماء حزينة وجميلة مثل مذبح كبير
تهتز أوتار « الكمان » مثل قلب مكروب
قلب حنون يكره العدم الرحيب الأسود
السماء حزينة وجميلة مثل مذبح كبير
والشمس غارقة فى دمها الذى يحترق .
قلب حنون يكره العدم الرحيب الأسود
من الماضى ذكريات مضيئة كلها بقايا
الشمس غارقة فى دمها الذى يحترق
وذكراك فى نفسى تسطع كمعرض القربان المقدس .

ما العناصر الرمزية فى القصيدة ؟ قبل أن نحاول الإجابة عن السؤال هيا لنرى من أى العناصر الرومانسية خلت . فى المقام

الأول لا يوجد عرض مباشر لعاطفة الشاعر : وما ندركه من أحاسيسه يصلنا عبْر الصور بطريقة غير مباشرة ٠وفى المقام الثانى ، لا توجد صورية Transcendentalism : الذكرى المثيرة للصور من خلال العطر داخل حدود العطر المادية ذاتها ، وليست هناك موازنة بين الحالة الحسية والرؤية المثالية أو السماوية ، فقط الشمس غارقة فى دمها نفسه مثل صورة غرق قلب الشاعر فى نفس هاويته ٠

هذا هو أسلوب الخطاب غير المباشر : ليس هناك تعبير مباشر عن العاطفة بواسطة الصفات الناعمة والواصفة ، وليس هناك تمثيل للعاطفة من خلال تشخيص مجازى بعينه ، وإنما اتصال بين الشاعر والقارىء بواسطة صورة ، أو سلسلة من الصور ، ذات قيمة ذاتية وموضوعية . وبما أن وجودها الموضوعى من طرف واحد فإن معناها الذاتى متعدد الأبعاد ، ومن ثم تنبثق عنه أكثر من دلالة : المبخرة ، والمذبح ، ووعاء القربان ، والكمان ، والدم ٠ يتصل الشعر بواسطة الصورة : وكما أن النهر يترك غثاءه فى بحيرة ويخرج منها فى شكل آخر ، فإن مفهوم الدوافع يمر بالطريقة نفسها عبر بركة الاستعارة ويخرج منها وقد تغير شكلاً . يجب أن نفك رموزه ، إذا دعت الحاجة لأى سبب ، وأن نقتصر على معناه العادى ٠ التعبير عن الثنائيةموجود إذن بين الذكرى التى تحدث فى الشاعر وروائح

العالم وأنغامه التى تنهض مثل عطر البخور فى معبد · والكمان المرتعش يقوم أحياناً بمهمة الوصل بين الممثل (الشاعر) والصفة المادية للخشبة السلبية وقد أضفى عليها الأثر الإنسانى إحساساً ، ويصبح الكمان المظهر الخارجى للقلب دليلاً على كثير من صور الكمانات التى يستخدمها الشعراء ، من فرلين إلى شعراء المدرسة الرمزية ، مثل صور أخرى لآلات موسيقية تستخدم بالطريقة الرمزية نفسها · وحالة الإنسان الباطنية ، وحزنه ، شُكّلت بصفات من الطبيعة ·

لا تحدث الثنائية بين مزاج الشاعر وظواهر الطبيعة فحسب ، وإنما تحدث أيضاً حتى فى التركيب الحسى ، فدم الشاعر يبرز فوق الشمس الحسية من الخارج · ولكننا فى هذه الحالة لسنا بصدد خلع الصفات أو المشاعر البشرية على الطبيعة مما هو خاص بالرومانسيين ، وبدل إضفاء المشاعر على الطبيعة الحسية لدينا هنا مثل مبكر لما سوف يدعوه ت · س · إليوت «المعادل الموضوعى» ، فالطبيعة لا تشمل الشاعر ، وتستخدم أداة للتعبير الشعرى · وامتدادها بالغ التنوع ، وسريع التقلب ، كمقام نغمة موسيقية ، مما يسمح للشاعر أن يتخلى عن السياق العقلى للفكر لبناء أقل عقلانية بكثير ، بناء الموسيقا : موضوعاً وتنوعاً وعرضاً ونمواً ·

لن يكون الأسلوب بالغ الوضوح تماماً كما فى قصيدة « جمال المساء » لبودلير ، ولكن الإفراط فى وضوح بناء هذه

القصيدة يُظهر الأسلوب بأفضل مما لو أشرنا إلى قصيدة لمالرميه مباشرة . فإلى جانب صورية البناء الموسيقى يوجد فى هذه القصيدة أيضاً لعبة من الأصوات الموسيقية ، وهو جانب من الرمزية ذهبت المدرسة الرمزية الفرنسية بنتائجه إلى أبعد مدى ، أى أنها بدأت تفقد النظر إلى الغاية الجميلة مع تداعى خواطرها مع الموسيقا ، وترك فتنة تكويناته اللا نهائية تعتقله ، وسنرى فيما بعد كيف أن أحد مخاطر الرمزية يجىء من الاهتمام بالشكل الموسيقى بدل الاهتمام بمفهوم الاتصال الموسيقى .

يمثل بودلير فى قصيدته « جمال المساء » الشاعر الرمزى ، وفى بعض كتاباته النثرية يشرح الأسلوب الذى يستطيع الشاعر بواسطته أن يبدع صورة رمزية . وفى قصيدته « الحشيش » يصف الطابع الإنسانى الذى يستطيع بمساعدة الدوافع بلوغ قمم الحالة الشعرية الأكثر ارتفاعا ، ومن الواضح أن بودلير عندما يصف فى حالة إفاقة كاملة قوة الرؤية التى يستطيع الإنسان بلوغها تحت تأثير الحشيش ، لا يتحدث عن أى أو كل إنسان ، وإنما على النقيض ، من الواضح تماما أنه يصف شاعر المستقبل : نصف عصبى ، نصف صفراوى ، بعقل مثقف ، تدرب على إدراك الشكل واللون ، وقلب حنون مثقل بالتعاسة ، يميل إلى الفلسفة والميتافيزيقا ، وهِبَ إحساساً خُلقيا ، وفوق ذلك كله يتمتع بحواس شديدة النباهة ، وشخص كهذا ، عندما يقع تحت تأثير

الحشيش ، يتلقى خلاصة نقيع خياله ، مما يجعله يعتقد القداسة في ذاته ·

« إذا كنتَ أحد هذه الأرواح فإن حبك الفطرى للشكل واللون سيجد قبل أى شىء مرعى مترامى الأطراف مع أوائل خطى تخدّرك ، وتكتسب الألوان عندك طاقة غير معهودة ، وتتسرب إلى مخك فى توتر منتصر ، ورسوم السقف اللطيفة ، والتى بين بين أو حتى سيئة ، سوف تصبح بالغة الحيوية ، وحتى اكثر أوراق الحائط غير المتقنة فى الحاناتِ سوف تصبح أكثر عمقاً ، مثل مناظر رائعة ، لحوريات ثريات فى صورهن الجانبية ، يتأملنك بعيونهن الواسعة ، الأشد عمقا والأكثر صفاء من السماء أو الماء ، شخصيات من الماضى البعيد ، ترتدى ملابس رهبانية أو حربية ، تنقل إليك فى ملامح بسيطة أسراراً مهيبة فى نظرة واحدة ، وتعرج الخطوط لغة واضحه تقرأ فيها الاضطراب ورغبة الأرواح · على حين ينمو فيك الغموض وحالة عقلية عابرة ، حيث تجد عمق الحياة فيها يتصادم بمشكلاتها العديدة ، تتضح كُلاً فى المشهد الذى ينمو أمام عينيك، طبيعياً أو مبتذلا حيث الشىء الأول الذى يشد نظرك يصبح رمزاً متكلماً · إن فورييه وسويدنبورج ، الأول بمجازاته والثانى بتراسلاته ، انضما إلى الحياة النباتية والحيوانية التى تجذب نظرتك ، وبدل أن يعلّماك بصوتهما صنعا ذلك بواسطة الشكل واللون · ويأخذ

فهم المجازات عندك افتراضات لن تشك فيها أبداً ، ونلحظ عرضاً أن هذا « النوع » البالغ « الروحية » - الذى جعلنا الفنانون البلداء نحتقره ، ولكنه فى الحقيقة أحد أشكال الشعر الأكثر بدائيـة وطبيعيـة - يسترد قوتـه الأصلية عندما يضىء بفضل المخدر ، وحينئذ ينتشر الحشيش فى كل الحياة مثل طلاء ساحر ، يلونها محتفياً بها هيبة ، وضوؤه يتوغل حتى أبعد الأعماق التى لا تقع فى الحسبان · مناظر مزركشة وآفاق غائمة ، ومناظر مدن تُشحِبها عواصف جيفية زرقاء تضرب إلى السواد ، أو تضيئها حرارة الشمس الغاربة الملتهبة ، أو أعماق الفضاء ومجازات عمق الزمن - الرقص ، والإيماءة ، وخطب الممثلين إذا كنت فـى مسرح ، والجملة الأولى التى تلفت نظرك إذا كنت أمام كتاب مفتوح - الجميع وكل شىء ، الكائنات العالمية كلها أمامك فى بهاء جديد لا يمسه الشك ، حتى النحو ، النحو الجاف ، يصبح نوعاً من السـحر المثير للذكريات ، الكلمات الباعثة للحياة ، مكسوّة لحماً وعظماً · الاسم فى جلاله الصامد ، والصفة زينة شفافة تكسوه وتلونه مثل الزجاج أو طلاء ، والفعل ملاك الحركة الذى يدفع الجملة ، والموسيقا لغة أخرى تغرم بها كثيراً العقول الكسولة والمفكرة التى تجد فيها الراحة من خلال تنويع العمل ، وهذه الموسيقا تحدِّثك ، وتقول لك قصيدة حياتك ، وتصبح جزءاً منك نفسك وأنت تمتزج بها · تحدِّثك عن انفعالك لا فى مصطلحات غائمة وغير محدّدة ، كما لو كنت تمضى أمسية لا

مبالية فى دار الأوبرا ، وإنما بطريقة خاصة حيث تتوافق كل حركة مع مزعة من روحك ، وكل « نوتة » تتحول إلى كلمة ، وتدخل القصيدة فى عقلك كلاً مثل معجم مُنح الحياة ·

هذه الفقرة الرائعة من قصيدة الحشيش التى تتضمن صفات المرء الذى يطمح أن يكون شاعراً تحتوى جوهرياً على نظريات الرمزية والسريالية على حد سواء : الموضوعات التى يجب أن تشغله ،استخدام اللغة وما يجب أن يفعله بها ، العلاقة بين الشكل الأدبى والفنون الأخرى - والأكثر أهمية من ذلك كله - العلاقة التى يجب أن توجد بين الاهتمامات العقلية والواقع الخارجى · وقد أظهر بودلير كيف أن الواقع الخارجى يحقق أقوى تراسل مع حياة الشاعر الباطنية عندما يتجسم فى أشكال بنائية من الإيقاعات الموسيقية ·

الواقع أن وصف بودلير لتأثيرات المخدر تعوزه الأهمية أمام الوصف الأوسع لقابلية تأثره الشعرى ، وبدونه فإن أى أضغاث أحلام لن يكون لها معنى جمالى ، والعنصر الأكثر إثارة فى الوصف أنه فى الوقت الذى توجد فيه إشارة خاصة إلى كل من سويدنبورج وتلميذه الفرنسى فورييه وطريقتهما فى المجاز ، فإن تأثير العقل الشاعرى على الواقع الخارجى كما يراه بودلير ، والتحولات التى يمكن أن تصل إليها ليس لها أيه صلة بتراسلات سويدنبورج ·

تصوير الرمزية وخيال السريالية كلاهما مثار هنا بمجرد قراءة رمبو ومالرميه لهذه الوثيقة المضيئة ، و« إشراقات » رمبو هي النواة هنا ، بكل القوة الكامنة فى توهماته ، صارمة ومحددة ، ومقسمة بمنطق . ولكن ما هو أكثر أهمية فى هذه الدراسة نجده فى الحوريات والقصور وفن الرقص الرمزى ، والمناظر الباطنية الرقيقة ، ورد اعتبار الأساطير الكلاسية ، والآفاق الظليلة، والحنين إلى بعيد فى الزمان والمكان ، وكل ما سوف يصبح جوهر الشعر الرمزى فيما بعد ، ويتنبأ بودلير بالميزة الحسية لصورة الماء وهو ما سوف يصبح بالغ الأهمية فى الشعر الرمزى ، وعدَّد سُلّم تنويعاته الوسيعة : النوافير ، والشلالات ، والمياه الساكنة ، والبرك الراكدة ، وامتداد زرقة البحر العريضة ، وصفائه الفاتن ، وهى وحدها توازى هذه المرايا التى تجيء أهميتها بعد أهمية الماء مباشرة .

يوجز بودلير العملية الشعرية على النحو التالى : الدافع يؤثر فى الحواس ، والحواس تؤثر فى العقل ، والنتيجة لغة تجيء ثمرة يقظة عقلانية عالية للعقل ، وتنبثق القصيدة كلاً ،دون أن يشكلها الشاعر واعياً ، وبهذا المعنى فإن جمالية بودلير ذات أصل ثنائى : وصف الحدث الشعرى وسيحوله إلى رائد للسريالية ،

على حين أن الرؤى الشعرية الناتجة عن تنظيم الشاعر لفوضى الواقع ونمنمته ، تصبح نبعاً للخيال الرمزى ، وأسلوب تحويل الواقع هذا أضفى على الشاعر معنى ألوهيته الذاتية ، بدل أن يطمح نحو « الألوهية » ، وتحديد معنى « عرّاف » حينئذ ليس تعريف سويدنبورج ، ولا تعريف بلزاك ، وإنما تحديد مدير الأحلام أو محولها ، « مهندس عالم جِنىّ » ، كما كان بودلير يسمى نفسه فى قصيدة « رؤيا باريسية » · يعبر بودلير ، من جانب ، عن مفهوم العرّاف الذى سوف يفهمه رمبو وينقله فى رسالته الشهيرة (٤) ، وأثّر أيضا من جانب آخر فى الشعراء المصابين « بالنوراستينيا » من المدرسة الرمزية ، والذين أوعز إليهم : كيف يستطيع الشاعر من خلال عبادة « الأنا » أن يرتفع من مستوى حالة شاعر إلى مستوى حكيم وصوفى ، مضيفاً إلى مفهوم « تذوة الفنانين » شيئاً أكثر من معناها المجازى ·

من الممكن أيضاً أن ترى بودلير فى الفقرة السابقة يتوقع الاستعمالين لمفهوم « موسيقا » اللذين سوف يطبقان فى الشعر : الاستعمال الشائع على نطاق واسع وهو حسى ، لتهدئة التعاسة الشعرية وإثارة الارتخاء الحُلمى · والاستخدام المثقف للموسيقا ، وهو لا يعتبرها شكلاً مرئياً للتفكير ، ينشط العقل لكى يثير أكثر

مما يملى مفاهيم ورؤى ، وقد أحس بودلير نفسه بأنه يميل أكثر نحو « منابع » الدافع الثقافى التى يمكـن أن تنشأ من الشـــكل الموسيقى · ومن وجهة النظر هذه يكون مالرميه أقرب إليه من فرلين ، والآليين من المدرسة الرمزية ·

يدعم هذا الالتزام مقالُ بودلير عن ريتشارد فاجنر ، وكان بودلير من الشخصيات القليلة التى حضرت الحفلة الافتتاحية لأوبرا « تانهاوزر » ولم يصفِّر ولم يحتج ، وإنما ذهل أمام اكتشاف فاجنر، وأمضى أياماً كثيرة متشرداً من مقهى إلى مقهى ، باذلاً جهده كى يجد فرقة موسيقية تستطيع أن تترجم مرة أخرى ما يلح فى ذاكرته السمعية · لقد مارست موسيقا فاجنر على السامعين نفس قوة التخدير الذى مارسته سهرة حشيش ، فأثارت التخيل وقذفت العقل إلى حالة حلم كالتى تؤدى إلى حالة الاستبصار ، وكما فى الحشيش يُحدث التخدير حالة من الحس المتزامن عندما يفجّر الإيقاعُ اللون ·

انبهر بودلير بما صنع فاجنر بالأسطورة، ولحظ أن النتائج ، رغم أن الرومانسيين الفرنسيين نموا معناها التاريخى بتوجيه من شاتوبريان ومدام دى ستال ، تنزع إلى استخدام رشدى وحتى عادى ، من اللون المحلى والمعلومة التاريخية · ولكن استخدام

فاجنر للماضى من خلال عبادة الأسطورة يقود إلى نظرة مضيئة لعصر محدد ليست دقيقة منطقيا ، ولكنه خلق سلسلة من الأحداث تختلف تماما عن الرواية التاريخية · ويخلط فاجنر بين الوثنية والأسطورة القوطية والمسيحية مبدعا مستوى من الحقيقة ، صوفية دون أن تكون دينية ، تشبه بمعنىً ما مناخ التنويم المغناطيسى الذى أبدعه أدجار ألن بو من قبل بواسطة الكلمات ·

وإذا كان بودلير أدرك عبادة الحرف فى عالم أدجار ألن بو الغامض وغير المنطقى ، فقد اكتشف عند فاجنر استخدام صوفية الموسيقا : « رمزية ليست مجازاً » ، لأنها تترك فراغا يجب أن يملؤه خيال من يسمعها ، ومع أن الأنغام مخصصة لتشخيص الأفكار فإنها مع ذلك تدع التفسير الأخير لكل إنسان يدرك الظاهرة · وبالطبع فإن هذا يشبه تأثير المخدرات التى طبقاً لمظهر التسمم الحسى العصبى بالغة التنوع والتشخيص ، مثل تنوع الموسيقا وتشخيصها ·

وفيما يرى بودلير فإن فاجنر كان فناناً حقيقياً ، الفنان الكامل الذى فى تأليف الدراما أو الشعر أو الموسيقا أو الزخارف يمثل النجاح الكامل للعلاقات المتبادلة بين المدركات الحسية التى يجب أن تكون المثل الأعلى للشاعر ، وقبل أن يتوفى

بودلير بقليل كتب إلى فاجنر مبدياً إعجابه ، وكان الصمت الذى وجده فى أشهره المأسوية الأخيرة أحد الجوانب الأشد حزنا فى حياته المحبطة شاعراً ، يجهل أن الرسالة أبطأت كثيراً من الزمن فى طريقها إلى غايتها ، وكان من الضرورى أن يتأخر الرد عليها كثيراً ، واحَسْرتاه ! ، كى لا تصل إلى بودلير أبداً ، فيعرف أن إطراءه كان موضع التقدير .

عند تحديد ما أضافه بودلير إلى الحركة الرمزية نطأ أحد أصعب المشـكلات فى النقد الأدبـى : التفرقة بين « مؤصل » و« رائد » . وبما أن هاتين الكلمتين تستخدمان بمعان كثيرة متقاربة ، وبلا دقة ، فإن استخدامهما لا معنى له إلا إذا حدّدنا المعنى الخاص الذى ننسبه إلى هذين المصطلحين فى عمل محدد ، أو تحت ظروف معينة . و « المؤصل » أو « رأس المدرسة » هو مصلح واع ، ومناضل فى حالات كثيرة من وجهة نظر البيانات والوقائع ، وينطوى على إحساس عميق بانفساخ علاقاته مع التقاليد ، ولا مفرّ من إسهامه فى احتقار الأشكال الأدبية السابقة ورفضها ، ومن هنا يولد الإحساس بالرئاسة وخلق حاشية من التلاميذ .

ليس بين أى من هذه الصفات ما يوافق صورة بودلير التى وصلت إلينا . كان فيكتور هيجو مؤصل المسرح الرومانسى فى

فرنسا : أعلنه ، وكافح من أجله،وأحاط نفسه بأبطال الفكرة ، وظل شامخاً وثابتاً بين تابعيه، ومقتنعاً بأنه يحقق رسالة أدبية . وعلى النقيض منه كان بودلير : إنساناً وحيداً ، ولا مبالياً ، وتعوزه كل الملامح المناسبة للزعامة ، وفيما يرى بودلير فإن الخلاف بينه وبين معاصريه فى الموضوعات الأدبية يعود إلى خطئه هو نفسه ، وليس إلى انحرافات إبداعية مقصودة .

وقد احتضن هيجو كل مراحل gamut الإنسان التاريخية والشعورية باكتساح رائع : الأمكنة المفتوحة ، والسموات والبحار الشامخة ، وكان كونت دى ليل Le Conte de Lisle قد استولى على البقية ، وتآلف مع قرائه بما هو غريب ، وبقى لبودلير بقية من ظل العقل إلى جانب الأنفاق القبيحة ، وأرقة المدن الضيقة . وكلمة Mal فى اللغة الفرنسية لا تعنى " الشر" فحسب ، ولكنها بمعناها المزدوج تعنى « التَعاسة » أيضا ، وكان « زهور الشر » ، إلى حد ما ، اعتذارات من بودلير لأنه قدَّم ما تركه له الآخرون الذين فازوا بنصيب الأسد .

الأصالة صفة نادراً ما تبدو واضحة بنفسها ، وإنما يمكن تحديدها بالنظر إلى الماضى فحسب ، إن أى قمة لا يمكن أن تتحدث عن نفسها ، وإنما هى قمة بالنسبة لما حول المنعطف ، فى

نطاق أفقها ، وقد ظل بودلير المشرد والمحبط يبحث دائماً عن جماعات ينتظم إليها ، ورغب فى أن ينضم إلى التقليد الرومانسى، على الرغم من علمه بأن عليه أن يواجه موضوعات أخرى مهملة ، وكان يحترم سابقيه جداً ، ولم يتخذ من جانبه أبداً قراراً حاسماً بقطع علاقاته بهم . والأصلاء ليسوا دائما أصلاء تماما كما يعتقدون فى أنفسهم ، والعقل الأصيل حقاً ليست لديه على الدوام مهارة تنظيم مفاهيمه فى نظرية ودعم هذه النظرية . بودلير ليس رمزياً ولكنه موّن الرمزية بالفحم ، إسهاماته فى الرمزية يمكن أن نحصرها بالدقة فيما يتصل بتطبيقها على :

- مفهوم الشاعر .
- مفهوم الشكل الشعرى .
- تشكيل المعمار الرمزى .

لقد غيَّر بودلير بموقفه الشخصى ، وأيضا بفكرته من وظيفة الشاعر ، المفهوم الرومانسى المتصل بالشاعر ، ومنذ زمن هومير كانوا يعتبرون الشاعر مثل شاعر جوّال bard (٥) يفسر المشاعر الإنسانية ويطريها ، وذو فاعلية عندما يمجد التراث الوطنى بخاصة ، أو يجعل من حدث تاريخى مثالاً . وقد جعل بودلير النشاط الشعرى نشاطا فكريا أكثر منه نشاطا شعوريا ، وفى هذا

الجانب يأخذ الشاعر صفة العالم أو المتنبىء بدل صفة الشاعر الجوال ، وبشبكته العليا من الأحاسيس والمدركات يحس الشاعر بالميل إلى فك رموز أسرار الحياة أكثر من ميله إلى النقل أو الاتصال · وإذا كان الاتصال يجعل الخاص عاماً ، سواء فى حياة الشاعر الخاصة أو فى حياة الوطن التاريخية ، فإن فكَّ الرموز هو القوة القادرة على إضفاء الواقع الشخصى على المشكلات العامة وغوامضها · وبلا شك فإن تشخيص حقيقة عامة يَحدث عادةً فى القارىء من الغموض أكثر مما يَحدث من الوضوح ، ولكنه يسمو بالشعر إلى مستوى أكثر عالمية ، لأن المشكلات العامة التى يحاول الشاعر فك رموزها هى تلك التى تبقى عندما تتلاشى كل الألوان المحلية ·

وقد أبرز بودلير فى كثير من كتاباته النقدية فضائل الآخرين العالمية ، ويبدو أنه لم يلحظ أنه نفسه الأكثر عالمية بين الشعراء ، وهو عامل ربما كان الأقوى تأثيراً بين كل العوامل التى أثرت فى شعبيته بعد مضى قرن من الزمان على موته · لا شىء«غريب» ، فيما يرى بودلير ، لأن كلمة « غريب » تتناقض مع العالمية · ومن وجهة نظر الاهتمامات العالمية لا شىء « غريب » أيضا · ويرى بودلير أن الظرف الإنسانى هو البعد الشعرى الوحيد · ووجهة النظر هذه هى التى سوف يقدمها إلى الرمزيين ،

وأصبحوا فى أعوام « آخر القرن » الجماعة الأكثر خروجاً على القومية بين كتاب عملوا مجتمعين دائماً ، ليس لأنهم متقاربون فى باريس فحسب ، وإنما لاهتمامهم بالمشاعر العامة وبالمناظر الطبيعية دون تحديد مكان لها .

عندما يتحدث بودلير عن فاجنر يرسم حداً فاصلا بين التاريخ والأسطورة ، وجاء تحديده من وراء اللاوعى بعيداً جداً عن مفهوم هيجو للأسطورة ، فهيجو يرى أن الأسطورة ببساطة تاريخ فى ثوب شعرى ، على حين أن الأسطورة فى رأى بودلير ، كما أدركها عن فاجنر ، خَلقُ تسلسلٍ جديد للأحداث حول الواقع التاريخى ، أو تصبح نموذجاً قابلا للتطبيق على عدة تواريخ مختلفة . والشاعر ليس مجرد مؤرخ أكثر حيوية ، وإنما هو مناهض للتاريخ ، لا يحسن ما هو أرضى زائل ، ويجيد استخدام ما هو خالد : وهو الأكثر عالمية بين كل الموضوعات . الشاعر لا يعيد بناء التاريخ ، كما فعل هيجو ، وإنما يعيد تشكيله . والعلاقة بين الشاعر ومواطنيه تتناسب مع كفاءة هؤلاء فى عنايتهم بالجوهر وبالاهتمامات الخالدة . وقد لوحظ أن الشعر الفرنسى اليوم هو فى كل قصائده الأقل ارتباطاً بالموروث العرقى ، وطابع الأرض التى تغذيه . وقد بدأ هذا الانحراف مع بودلير وأصبح فيما بعد علامة مميزة للمدرسة الرمزية .

وأسهم بودلير أيضا ، دون رغبة منه ، فى « مفاهيم الرمزية للشكل » أيضا ، والحقيقة المعروفة هى أن الثورات سياسية أو أيديولوجية تحدث هناك حيث الظروف مواتية لنشأة التمرد . وقد كانت الرومانسية الإنجليزية والألمانية فى ذاتها انحرافات جذرية عن الكلاسية إلى حد بعيد ، لكى لا تتطلب فيما بعد قطيعةً مع الموروث فى اللحظة التى حدثت فيها ، ولكن فى فرنسا ، وبخاصة فيما يتصل بالشكل الشعرى ، لم تكن القطيعةُ بالغةَ الشدة ، كما كان متوقعاً ، وعندما تمرد البرناسيون أخيراً ضد العروض الفرنسى أخفقوا فى غايتهم الأساسية . احتجوا ضد الإسراف فى التعبير عن الشخصية الرومانسية وهاجموا موضوعات الشعر أكثر مما هاجموا وسائل عرضه ، وعارضوا مباشرة الاتصال بين « أنا » الشاعر و « أنا » القارىء ، وظنوا أنهم يستطيعون تجنب عرض ما هو ذاتى ببساطة ، ذاهبين إلى الوصف السلبى المبهم وإلى التفعيل التجريدى . ولم تستطع جهوده القضاء على بساطة القص المباشر وإنما أنجز فحسب تغيير موضوع بحث ذلك القص .

لقد نظر بودلير إلى المشكلة بخبث شديد ، لا فى كل قصائده ، وإنما كما رأينا فى بعضها الذى نقل إلينا معناه بواسطة الصور التى تطل على الورق فى عرض غير مباشر : هذا النمو

سيكون شرطاً فى شكل الكتابة الرمزية ، وجانب آخر للعرض غير المباشر الذى اكتشفه بودلير ، ولكنه نُسِب بسخاء إلى شعر هيجو وجوتييه ، كان القوة المثيرة للكلمات ، وللمهارة كى تضفى على الكلمات نفسها قوة الصور · هذا هو المجال الذى سوف يستخدمه السرياليون فى مهارة وسعة أكثر من الكتّاب الرمزيين ، ولو أن هناك أمثلة فى أعمال رمزية حيث تصنع الكلمات أحياناً موضوعات حقيقية من خلال الأحاسيس الكثيرة التى تثيرها مثل ما يوجد فى الموضوعات من صور مضمَرة مختلفة ، طبقاً لعين من يدركها وذكرياته ·

لقد اقترب بودلير أكثر إلى تقنية الاتصال الفعلى غير المباشر فى الشعر ، فى نثره النقدى بخاصة ، وفى وصفه لتأثير المخدرات على الأحاسيس الإنسانية ،فهو يحملنا إلى تعريف جديد للشعر : « تصبح القصيدة لغزاً » ، والمعانى العديدة التى تحتويها الكلمات والموضوعات هى عناصر الغموض ومزاج القصيدة · لا يمكن أبداً أن تشعر بإحساس الفهم المنتصر ، وتظل الرسالة بالغة الغموض كما هى بالغة الإثارة ، تماماً كما فى الأحلام التى تعرض لنا فى حالة الحلم ، أو خلال التسمم بالمخدرات ، على نحو ما وصفها بودلير ، ومع أنه لا يفرق بين الحالة الشعرية والحالة التخديرية الخاصة بالإدراك الشديد ، لكن من السهل استنتاج هذا الفارق :

فى الحالة الأخيرة إرادة الإنسان ملغاة ، على حين أن الإبهام فى الحالة الشعرية يكوّن جانباً من أسلوب بناء القصيدة . وسنرى فى أعمال مالرميه الأبعاد العريضة ، والتفرعات العديدة ، التى يستطيع التوصيل الشعرى أن يبلغها بفضل طريقة العرض غير المباشر ، لمّا تزل بالغة التعقيد.

وأخيراً فإن المفهوم البودليرى للعرض غير المباشر يتضمن الحس المتزامن Synesthesia ، والذى أصبح يعنى شيئاً أكثر من امتزاج المدركات الحسية . وفى مقاله عن فاجنر يواجه بودلير تكامل الأشكال الفنية ، ومن ثَمَّ إمكانية اختلاط الحس المتزامن على نحو أكثر اتساعاً فى الدوافع الحسية ، وعرض أيضا لقدرة الموسيقا على استدعاء مستوى من الصور، متعدِّد الأحاسيس ، من خلال إثارة حاسة واحدة . وهذا يعنى أنه إذا كانت الموسيقا يمكن أن تحدث أكثر من مستوى من الصور فإن الكلمات فى الشعر يمكن أن تنهض بالوظيفة نفسها، مثل « النوتة » الموسيقية المنظمة ، تبدع بعيداً عن وصف الإحساس نفسه ، بما فيها هذا التعقيد من الأحاسيس الذى ندعوه « حالة نفسية » . وبفضل مرونة التوصيل هذه أصبح الشعر شكلاً فنيا أقرب إلى الموسيقا كما لم يكنه يوماً.

المستوى الثالث من التأثير الذى مارسه بودلير على الرمزية يرتكز على تكوين « نموذج الساقط » ، وهو من وجهة نظر التحديد الشخصى يرتبط بقوة بالحركة الرمزية . وفيما يتصل بالكلمة فى ذاتها فإن بودلير لم يستخدمها كثيراً ، يقول فى رسالته إلى جواليس جانين : « إنها كلمة أصبحت مناسبة جداً للمدرسين الجهلاء ، نحن نستخدمها فى معنى مبهم جداً ، نخفى وراءه كسلنا وغيبة فضولنا الحقيقى » وربما كان بودلير الأخير الذى دعم قاصداً طراز « الساقط » . وكان فى الواقع أميل إلى «المتأنق» منه إلى « الساقط » ، وقد وصف فلوبير « المتأنق » جيداً فى روايته « التربية العاطفية » ، وكان فى أواسط القرن الماضى صورة للرجل الكسلان ، الأنانى ، القريب من النضج ، ودون أى إنجاز حقيقى فى سجله ، انتهازى فى الموضوعات العاطفية ، أنيق فى ملبسه ، ولو أنه غريب الأطوار شيئاً ، مملّ ، مملّ جداً، بعد أن جرّب كل الأفكار والتجارب ، واختصرها كلها فى الفراغ نفسه بلا معنى .

فى الظاهر يلتقى بودلير تماماً مع « المتأنق » ، ولكن هناك شيئاً أزيد فيه ، المسودة غير المهذبة مما تدعوه الأجيال التالية «سقوطا» ، من وجهة النظر الجمالية والفلسفية أكثر منها أخلاقية .

ويرى بودلير أن هذا المصطلح غير دقيق وينزلق فى المزاعم الأخلاقية الباطلة ، وفيما يرى الذين جاءوا بعده فإن مطابقة بودلير لصورة « الساقط » جاءت لأنهم تعرّفوا فيه على شيء قريب جداً من تركيبتهم الخاصة · ومع أن بودلير كان يتصف بعقدة النرجسية شأن كل « المتأنقين » من جيله إلا أن اهتمامه بالهاوية Gouffre حوّل اهتمامه بغايته الشخصية إلى مستوى ميتافيزيقى · وبعده سوف يتشعب مفهوم « المتأنق » هذا ، فقد استثمره السرياليون من جانب ، حقلاً ينتج الرائع والخالد « هنا والآن » فى نطاق التجربة الإنسانية · ومن جانب آخر سوف يصبح قاعدة الاهتمام الرمزى بالموت ، وهو هدف صورهم عن الفناء · ويشترك ما هو شيطانى وما هو إلهى بالتساوى فى هاوية المجهول ، ومن يحس أنه منجذب إليه له صفة ميتافيزيقية ، سواء أكان اهتمامه بالشر أم بالقبح ، أم « بالطيب والصافى » عند سويدينبورج · وهذا الارتباط بين ما هو ملائكى وما هو شيطانى شيء لحظه بودلير عند أدجار ألن بو ، وما يدعوه هارى ليفين فى كتابه عن الرمزيين الأمريكيين المعاصرين فى سداد « قوة الشر » و« استمرار التفاعل مع معنى آخر للخير ليس أقل عمقا » ·

وبعد بودلير أصبح الإلحاح على الهاوية إحدى الخصائص الأساسية للموقف العقلى لمن يُدْعَوْن « الساقطون » ، فى نطاق

استخدام خاص جداً واختيارى للكلمة التى أعيد تحديد معناها فعلياً ، وبطريقة أخرى يقال : « كل » انحرافات ما هو عادى حسى أو فكرى ، سوف تصبح فى مجال التفوق فى الشعر متميزة ، مثل الانحرافات التى كانت بعامة تربط بين جميع الموضوعات التى اختارها بودلير لأعماله . وفضلا عن ذلك ، إذا رفضنا الخلود الشخصى يصبح الموت الموضـــوع الأول للتأملات الميتافيزيقية ، و« الهاوية » هى الحد الفاصل بين ما هو مرئى وما هو غير مرئى، والوعى واللاوعى ، وعدم الحياة والحياة . والمشكلة الشعرية الأكثر أهمية بعد بودلير كانت معرفة إلى أى حد يمكن التعمق فى هذه الحدود المقبولة ثم الخروج منهـا للكتابة عنها . فيما يتصل « بالساقط » تَعِبٌ من كل التجارب الأخرى ، وجد فى « الهاوية » نبع التجديد ، ولو أن أخطاء الرحلة كثيرة وواضحة . وهذا التغزل فى الموت الذى أثاره بودلير وتصويره فى التصوير الأدبى سوف يستغله الرمزيون حتى أنهم مضوا يكتسبون طابع « الساقطين » شيئاً فشيئا ، ويكتشفون مجالات الجحيم لما هو وبيل ومميت . وكان سوينبورن Swinburne أحد أوائل الذين ترجموا لبودلير ، وكان أيضاً المحرك الأول « للساقطين » بقصيدته الجميلة Proserpine ، وكانت نجمة لامعة بين الظلام .

سوف تكون شخصية هاملت أحد شعارات الفناء الأكثر ثباتاً في إطار الإشارات الرمزية : هاملت يتأمل الجمجمة فى مشهد المقبرة، طموحه إلى الصفاء ، وانجذابه نحو الهاوية ، سوف تصبح خيالا رمزياً سائداً موزعاً بين الشعر الأوربى كله(٥) .

كجزء من تراثه الرمزى أوصل بودلير إلى الخَلف أديبيه العظيمين الأثيرين لديه : أدجار ألن بو وفاجنر. الأول لسقوطه ، والثانى لاكتشافه تأليفات جديدة للاتصال الفنى ، و كلاهما سوف تكتشفه المدرسة الرمزية بعمق أكبر ، سوف تجعل من بو ، بتوجيه من مالرميه ، أحد أربابها ، وسوف تسمى إحدى أعظم مجلاتها أهمية : المجلة الفاجنرية La Revue Wagnerienne .

هيّا لنرى كيف أن « الأنا » الرمزية ، والعالمية الرمزية ، وكل غموضات العرض ، أخذت تثمر ، ابتداء من البذرة التى غرسها بودلير فى لامبالاة بلا حدود ، ومع غيبة القصد .

● الهوامش :

١ - الاستشهادات التى من بودلير وتظهر فى هذا الفصل مأخوذة من أعماله الكاملة ، باريس ١٩٥٤ .

٢ - Stefan George , Die Blumen des Bösen (Berlin : G.. Bondi , 1930).

٣ - يكرر مالرميه أن الشعر يجب أن يكون معمارياً ومتعمداً .

٤ - رسالة منه إلى بول دمينى Paul Demen y فى ١٥ مايو ١٨٧١ .

٥ - ترجمنا كلمة bard بالشاعر الجوال ، وعرفته العصور الوسطى فى أوربا وفى العالم العربى ، يربح لقمة العيش بإنشاد شعر غيره، أو شعره حول مغامرات الأبطال أو كرامات القديسين والأولياء ، أنظر :

● الطاهر أحمد مكى ، ملحمة السيد ، ط ٣ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٣.

● الطاهر أحمد مكى ، فى الأدب المقارن دراسات نظرية وتطبيقية، ص ١٨١ ، ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩٢ . (المترجمان)

٦ - انظر :

Helen Bailey , Hamlet in France from Voltaire to Laforgue

(Genève : Droz , 1964)

٤

فَرلِين . . .
لا رِمْبو !

لأسباب مأسوية اقترن اسم فرلين ورمبو فى وقائع التاريخ الأدبى ، خاصة فيما يتعلق بتطور النظرية الشعرية التى تدور حول مفهوم الرمزية ·

وساعد الناقد ألبير تيبوديه Albert Thibaudet – وقام بالكثير لتوضيح تعقيدات المدرسة الرمزية حول أعوام ١٨٨٠ – على تأكيد انطباع خاطىء فيما يتعلق برمبو · وفى مقاله الشهير « ثورة الخمسة Révolution des Cinq » وفى دراسة عن « ثلاثى الشعر الحديث : فرلين ورمبو ومالرميه Le Triptyque de la Poésie Moderne :Verlaine , Rimbaud , Mallarmé » جمع هؤلاء الشعراء الثلاثة بوصفهم مؤسسين للثورة الشعرية التى انتهت بالحركة الرمزية · يقول تيبوديه : إن الرمزية أصبحت على وعى فى أعوام ١٨٨٤ – ١٨٨٦ « بالثورة التى حدثت من خمس عشرة سنة سابقة على يد رمبو وفرلين ومالرميه ولوتريمو Lau-tréamont وكوربيير Conbiére »(١) · وبذكر الخمسة معاً دلّ هذا

ضمناً على العلاقة الفكرية وعلى تحالف الغوض والوعى الجمالى المتشابه . وإذا كان لنا أن نفرِّق بين الرمزية وبين الاتجاهات والتيارات الأخرى التى بزغت من البيئة الأدبية نفسها ، علينا أن نواصل ، مثل العالِم ، عزل العنصر الواحد عن بقية العناصر الأخرى المغايرة .

فى عملية العزل هذه ، لنبدأ بالأكثر وضوحاً ، يمكننا على الفور أن نتجاهل لوتريمو وكوربيير فيما يتعلق بإسهاماتهما فى مدرسة ثمانينيات القرن التاسع عشر الأدبية ، أو تأثيرهما فى التغيّرات التى حدثت للمفاهيم الشعرية فى ذلك الوقت . كلا الشاعرين الشابين صدر لهما لأول مرة ، فى أوائل السبعينيات من القرن التاسع عشر ، الطبعة الأولى من أعمالهما ، وهما غير تقليديين فى كتابتهما ، ولكنهما مختلفان طريقةً ، وسرعان ما نفدت أعمالهما ، وظلا غير معروفين حتى نهاية القرن .

والحق أن لوتريمو فشل فى أن يستحوذ على أى نوع من الشهرة حتى عشرينيات القرن العشرين عندما رحّب به السرياليون واحداً من قدّيسيهم الأدباء ، وانتزعته الطبعات الجديدة من أعماله وقدم لها أمثال دالى Dali وفالنتين هيجو Valentine Hugo من إطار القرن التاسع عشر ، وجعلته شاعراً من القرن العشرين .

أما كوربيير فقد اشتهر شخصاً مثل رمبو ، أكثر منه أديباً ، لأنه ذُكر في ذلك النقد الذاتي الشهير الذي أسماه فرلين « الشعراء الملاعين Les Poètes maudits » ، وصدر عام ١٨٨٤ ، وهو كتاب قرىء على نحو واسع في ثمانينيات القرن التاسع عشر . وبقراءة هذا الكتاب استطاع ت . س . إليوت ، فيما بعد ، أن يعرف كوربيير ، وأن يساهم في شهرته المتأخرة ، وذلك في أوائل القرن العشرين . ولأن إليوت قرن اسم كوربيير باسم جيل لافورج Jules Laforgue ، وظهرت كتاباته عندما كانت المدرسة الرمزية في قمتها فقد ارتبطا بالحركة بشدة وقَبِل معاصرو إليوت بالضرورة أعمال كوربيير جزءاً من الميراث الرمزي ، فيما يقول . وفيما يتصل بالرمزيين الفرنسيين ، كان كوربيير مجرد اسم ، وبالتأكيد ليس عاملاً في تكوين النظريات الشعرية ، ولا حتى رمزياً عن غير قصد ، كما كان بودلير يبدو في بعض الأحيان .

والواقع أن العبارة في معناها الشمولي الذي ذكرناه عن الشعراء الخمسة ، تظهر في سياق آخر بشكل أكثر تحديداً . ذلك أن تيبوديه عندما يشير إلى فكرة « الثلاثي » ويعرّفها يقول : « بعد عام ١٨٨٥ كان أمامنا ... مدرسة نمت خلال سنوات ، في مواجهة اندهاش الجمهور واستغرابه ، ولكنها ستسود تدريجا ،

وستجدد الشعر الفرنسى ، وستصبح مدرسة يظل فرلين ومالرميه ورمبو الأسماء الثلاثة السائدة فيها »[٢] .

وما يجمع بين كل من رمبو وفرلين ومالرميه فى الحقيقة ، أنهم أصدروا أهم أعمالهم فى الفترة نفسها فى أوائل سبعينيات القرن التاسع عشر ، على الرغم من أن قصائد مالرميه الأساسية لاقت النجاح فى الفترة الأخيرة من ستينيات القرن التاسع عشر ، ومع ذلك تظل طبيعة أعمال هؤلاء الشعراء الثلاثة مختلفة إلى حد بعيد . وإذا كان حقاً أن علاقة فرلين ومالرميه بالمدرسة الرمزية مباشرة كلٌ بطريقته المميزة ، فإن اسم رمبو ينتمى إلى صفوف الرمزية بصفته الشخصية فحسب ، ويمكن أن نقول إنه عضو فى الأسرة الرمزية ، عن طريق المصاهرة ، من خلال علاقاته الشخصية بفرلين .

وحقيقة أن رمبو مجدد أكثر من أى رمزى ليس لها علاقة بأنه لم يكن يدور فى فلكهم واقعاً ، وقد عقّد انضمامه إلى صفوف روّاد الرمزية تاريخ الحركة ، مما جعل الكثير من النقاد يستنتج أنّ الرمزية غير متجانسة ، أو على الأقل تتأرجح بين مأخذين متضادين . وهذا هو موقف إدموند ويلسون Edmund Wilson نفسه ، عندما يقارن أكزيل Axël بطل رواية فيلييير Villiers برمبو المغامر ، مقترحا شكلين بديلين عن المثل الرمزى

الأعلى : الانسحاب إلى الجمود والحلم ، أو الهروب إلى الواقع بعيداً عن الأدب · وكان رمبو فى الحقيقة الوحيد الذى اختار تعبير « الهروب من الأدب » ، وإذا انسحب رمبو ، ومغامراته الشخصية البحتة ، من لوحة الرمزية ، تتضح البؤرة أكثر ، وتستوى المُثُل العليا ، وتصبح المفاهيم أقل تضارباً ، والحركة فى تطورها الطويل أكثر تجانساً ·

عندما نحدد لماذا لم يكن رمبو رمزياً لا بالمعنى الواسع للكلمة، ولا بالمعنى الحرفى الفرنسى ، فإنما نحددُ بذلك ، وفى الوقت نفسه ، أقرب خصائص الرمزية ، ونحاول تقييم هذا الميراث · لقد أدرك رمبو ، مثل بودلير من قبل ، ومثل فرلين وآخرين فى نفس وقته ، ومثل شعراء آخرين يختلفون شخصيةً : جوتييه ، ولوتريمو ، وبانفيل Banville ، وآخرين لم يعد لهم اليوم وجود فى التاريخ الأدبى ، أدرك بأن عرض الرومانسيين المباشر ، وكان نموذج التواصل آنذاك ، طريقةٌ لم تعد محتملة · وكان الأسلوب الذاتى لألفريد دى ميسيه Alfred de Musset بخاصة ، ويعد نموذجا للشاعر الرومانسى الفرنسى ، هدفاً مفضلا للنقد · وكانت الرغبة فى أن يكون شكل التواصل اللغوى أقل مباشرةً هدفاً أدبياً ، التقى عنده كثيرون من كتاب منتصف القرن الماضى ، ولا يمكن أن ننسبه إلى الأسرة الرمزية

وحدها . وكان الرمزيون بصدد الوصول إلى نوع آخر متميز من العرض غير المباشر ، الذى وجدنا آثاره عند بودلير ، وسوف يتطور ليصبح تقنية جديدة خلال النصف الثانى من القرن .

ناقشت هذه المشكلة رسالة الخامس عشر من مايو ١٨٧١ ، وهي رسالة شهيرة فى وقتنا هذا ، وكتبها رمبو شاباً يافعاً فى السابعة عشرة من عمره ، إلى بول ديمينى Paul Demeny وصاح فيها بشدة : « كثيرون من الأنانيين يدَّعون أنهم كتّاب ! »[٣] ، ثم يستكمل مبيناً أن فكرة « الأنا » تحتاج إلى مراجعة . وعبارة « الأنا » الأكثر رقة وعمقا ، والتى أشار إليها رمبو ، تقوم على مراجعة المفهوم الشعرى لحالة اللاوعى والحلم عند شعراء الغد، ولم يكن لها أى تأثير مباشر على الرمزيين فى ثمانينيات القرن التاسع عشر ، لسبب بسيط ، وهو أن رسالة رمبو لم تظهر مطبوعة حتى عام ١٩١٢ ، وهو توقيت جعل منها الإعلان الرسمى للسرياليين . وثمة دلائل على عالمية المذهب ، وعلى الاختلاف بين ما هو باريسى وما هو فرنسى ، وسبق أن أشرنا إليها فى الفصل الخاص ببودلير . ولكن مرة أخرى ، لا يمكن لكل هذا أن يمارس أى تأثير على الرمزيين . ويتفق رمبو مع بودلير فى أن الشاعر إما «راء Seer» أو «حالم Visionary» ، وهو بذلك يكرر رغبة بودلير نفسها فى البحث عما هو « جديد »

وهو يرحب بالاحتمالات الشعرية الملازمة لانزعاج الأحاسيس واضطرابها ، والتى وصفهـا بودلير فى كتاباتـه تحت تأثير الحشيش ، وبتعمق أكثر عندما أشار إلى أن الشاعر يجب أن يزعج أحاسيسه متعمداً عندما يستثمر موارده الداخلية ·

لا بد أن رمبو كتب هذه الرسالة بعد قراءة محمـومة لبودلير ، وبخاصة أن السابعة عشرة من العمر سن يسهل التأثير فيها · وقد استطاع رمبو أن يلتقط جوهر البيانات المتنوعة ، بالإضافة إلى أفكار بودلير عن المذهب السويدنبورجي .،وعلى سبيل المثال صهرت أفكار فوريي و« إشراقيين » آخرين ، ممن كانوا يحلمون بلغة عالمية · ولكن ، لو كان ثمة ألفة بين بودلير ورمبو لوجب أن تصل ميولهما المشتركة إلى الرمزيين عن طريق بودلير وليس من خلال مبادىء رمبو الأكثر اختصاراً · ولو طُبعت رسالة رمبو فور كتابتها ، أو لو عاش رمبو فى باريس واستمر لا فى إصدار البيانات فحسب ، وإنما فى الكتابة معها أيضا طبقاً لنظرياته ، ربما ما ازدهر المذهب الرمزى أبدا ، ولكانت بداية ظهور السريالية مبكرة أكثر · ومن ناحية أخرى لو أن رمبو اكتفى بما كتب ، ولم يكتب سواه ، ولو لم يتمتع بشعبية جاءته عن طريق علاقته بفرلين لكان حاله مثل حال لوتريمو ، الذى تأخرت شهرته لفترة لاحقة ، ولما أصبح رمبو عاملاً مخيراً فى تاريخ المذهب الرمزى·

عند الحكم على صفة ميراث المذهب الرمزى وقيمته ، علينا أن نقيّمه من وجهة النظر المفضلة عند الرمزيين ، وأن نلحظ مدى اختلاف أعمال رمبو عن بقية الأشعار التى نشرت خلال السنوات نفسها تحت لواء الرمزية .

وقد ظهر كل من « حروف العلة Voyelles » و « والمركب النشوان Le Bateau ivre » فى أوائل ثمانينيات القرن التاسع عشر ، ولم يحظ « فصل فى الجحيم Une Saison en enfer » ، وظهر فى طبعة صغيرة فى بلجيكا ، بتوزيع واسع حقيقى إلا بين أصدقاء رمبو ، إلى أن أصدر فرلين طبعة نهائية لكل أعمال رمبو الهامة عام ١٨٩٢ . وفى عام ١٨٨٦ صدر الجانب الأكبر من ديوان « الإشراقات » ، ويعد السبب الرئيسى فى المكانة اللامعة التى بلغها رمبو بين شعراء اليوم، فى مجلة« الصيت La Vogue » التى يصدرها الرمزيون وكان يديرها جوستاف كان Gustave Kahn ، مُنَظِّر الرمزية . وعلى الرغم من أن التضارب فى التواريخ لم يُحسم بعد ، فلا نعرف أكيداً ما إذا كانت كتابة «الإشراقات » قد سبقت « فصل فى الجحيم » أم تلته ، إلا أن تلك السنوات الهامة التى تقع بين ١٨٧٠ و١٨٧٥ شهدت مالرميه يكمل فيها أهم قصائده ويراجعها ،وفيها كتب لوتريمون عمله الأوحد وتوفى ، وهى الفترة نفسها التى أصدر فيها فرلين ديوانه

« أغنيات عاطفية بلا كلام Romances Sans Paroles » أكثر دواوينه رمزيةً ·

دون شك ما كان رمبو ليحظى بالمكانة نفسها التى يحظى بها اليوم لولا ديوان « الإشراقات » ، وهى مجموعة ظهرت فى الأفق فجأة عام ١٨٨٦ ، بعد أن ظلت فى حوزة شارل سيفرى Charles Sivry مدة سبع سنوات · وفى تلك الأيام تم تشكيل النظريات ، أيّا كانت ، والتى جدّدها وجسّدها الرمزيون ، كما تم أيضاً تشكيل عقول شعراء عديدين ممن يسمّون أنفسهم الرمزيين · وأثناء تشكيل تقنيانهم الشعرية استعرض هؤلاء الشعراء قصيدة فرلين « أغنيات عاطفية بلا كلام » ، وتأثروا بمالرميه شخصياً فى صالونه فى شارع روما ، واستمعوا إلى قصائده وهى تُقرأ فى مراحل تطورهم المختلفة ، حتى وإن كانت تلك القصائد لم تنتشر على نطاق واسع · وهؤلاء الشعراء يعرفون فرلين جيداً لنظرياته عن اللغة وعن الاستعارة ،ولكن ما يعرفونه عن رمبو هو شهرته كطفل معجزة ، وبراعته الفنية الفائقة ، كما هو واضح فى قصيدته الفذة « المركب النشوان » ، وهى قصيدة عن الترحال وتنهى كل الرحلات ، ذات طابع ضد الرومانسية أكثر منها مؤيدة لأى شكل جديد · وهم يعرفون أن رمبو اخترع ألوان الحروف المتحركة ، وأن صوراً خفية ذكية ارتبطت بها ، وكان هذا بمثابة

وداع لعالم الأدب ، فبعد علاقته الشاذة السحيقة مع صديقه الشاعر فرلين كتب قصيدة نثرية تشبه السيرة الذاتية ، ذات طبيعة غير واضحة المعالم ، حيث يصف الأعمال الوحشية والانحرافات العقلية التى ترافقهم عند المرور عبر الجحيم ، ويحدث هذا عندما تتوقف الحياة عن أن تكون حلم الطفولة البهيج ، وعندما يخبو السحر ، ويصبح الحب إحباطاً ، والرب الذى طالما انتظرناه لا يظهر ، وظهوره الصبور فى المعركة الروحانية الحزينة والوحيدة لتحقيق التماثل بين ما هو إنسانى وما هو إلهى وصفٌ خاص معذب لعبادة الأنا . وقد ظل فن الفتى العبقرى غير مفهوم لا فى وقته فحسب ، وإنما حتى عشرينيات القرن العشرين ، حيث ظهرت أول محاولة حقيقية لتحليل أسلوبه الرائع . وأكثر ما اهتم به الشعراء فى رمبو ، من فرلين حتى ادمند ويلسن ، قصيدة حياته ورفقته المشؤومة لفرلين ، وهروبه من المجتمع وتوديعه الشعر ، ثم الحياة فى إثيوبيا ، فرجوعه المثير للشجن ، ثم وفاته بسبب سرطان فى رجله . ووفقاً لشهادة أخته تحوله أخيراً للمذهب الكاثوليكى . وحين لا تجذب النقاد حياته كانت مصادر شعره تقوم بذلك ، كدوره فى البيئة المصاحبة لقصيدة ركن على المائدة Coin de table حيث كان يحتسى شراب الأفسنتين Ab-sinthe يوماً مع مجموعة من « ما قبل الرمزيين » ، وذلك قبل أن يهجر باريس كما هجر الضواحى من قبل .

وحقيقة الأمر أن كتابات رمبو تستخدم الكثير من تقنيات المذهب الرومانسى ، بما فى ذلك « الأنا » غير المحتملة فى قصيدته « فصل فى الجحيم » ، ويتضح لنا أكثر فأكثر عدم التفات معاصـــريه لاختلاف قصيدته « الإشراقات » جذرياً عن باقى كتاباته . ولم يظهر فى أى وقت خلال نهاية القرن مقلد واحد للأسلوب الشعرى الذى ابتكره رمبو فى « الإشراقات » ، لا فى فرنسا ولاخارجها . وكان بمثابة شيتيرتون Chatterton(٤) آخر بالنسبة لعصره : ومضة سريعة جداً ، باهرة الضياء ، تركت خلفها انطباعاً مبهراً ، ولكنه سريع الزوال .

وعلى الرغم من أن كلاًّ من « أغنيات عاطفية بلا كلام » و«الفن الشعرى » ، وكُتبَ هذا عام ١٨٧٤ وطبع سنة ١٨٨٢ ، انبثقا من السنوات نفسها ، وكُتبا عملياً جنباً إلى جنب مع «الإشراقات » ، خلال أعمق علاقة شخصية حميمة يمكن أن توجد بين فنّانيْن ، فإن هذين العملين ليسا وجهين لعملة واحدة فحسب ، وإنما مختلفان اختلاف عملتَىْ بلدين مختلفين ، ومثل هذا اختلاف وجهتى النظر والشخصية ، والتواصل الشعرى ! وبملاحظة المسافة التى توجد بين هذين الشخصين وفنهما ، يمكن أن ندرك اتجاه حركتين جماليتين عظيمتين .

ومما يؤسف له أخيراً أنه أصبح من المعتاد أخيراً بين أولئك الذين يدرسون قصائد بول فرلين أن يحاولوا فهمه تحت تأثير افتتانهم برمبو ، وطبعة دار بلييد للنشر لأعمال فرلين الكاملة تذكر القارىء دائماً بأن فرلين صاحب الشعر وليس رمبو ، مما يعنى ضمناً ، مع الأسف ، أن رمبو كان فى وسعه أن يقوم بهذا العمل أو ذاك على نحو أفضل بكثير من فرلين . والأمر الذى يبدو أن النسيان قد طواه أن فرلين شاعر هائل خصب ، مارس تأثيراً عظيماً على الشعر فى غرب أوربا فى نهاية القرن التاسع عشر وفى أوائل القرن العشرين . والحق أن تأثيره فى بعض الدول الأوربية لم يتوقف حتى الآن ، ويماثل تأثير المذهب الرمزى . وبمقارنة أعماله العديدة ، وهى سهلة التداول عالمياً ، بكتابات رمبو الدسمة الساحرة ، والمحدودة الحجم ، والمليئة بالتضمينات العميقة ، وتأثيرها الذى يمضى اليوم صُعداً رغم صعوبة فهمها وانتشارها ، يعدل أن نقارن فى وقت مبكر سابق ، بين إنتاج فيكتور هيجو الجبار وحصاد بودلير الضئيل ، ولكن وفير . وإذا كانت مثل هذه المقارنات تتم لعرض أوجه مختلفة من الأمزجة الإنسانية ومن الاتجاهات الفنية ، فالتحليل يمكن أن يكون مفيداً ، ولكن التقليل من قيمةٍ ما فى سبيل تدعيم قيمة أخرى يؤدى إلى عدم فهم أى منهما .

إن أعمال فرلين لمّا تزل تبحث عن ناقد حاسم ، متميز ودقيق .

تتكون كل من قصيدة « الإشراقات » و « أغنيات عاطفية بلا كلام » من عدة مشكالات Kaleidoscope[٥] متتالية حيث يوفر المنظرالطبيعي الخارجي الدافع للشعور الداخلي ، وفي كلتا الحالتين نجد الرغبة في عدم توصيل الإحساس الذاتي مباشرة إلى القارىء ، وإنما نجد الرغبة في ستر السيرة الذاتية الخالصة من خلال اللعب بالاستعارة ، وهنا تنتهي المقارنة على الرغم من أن الجانب الأكبر من المشهد الخارجي - يا للعجب ! - واحد : الريف في بلجيكا وفي إنجلترا ، غير أن كل شاعر تناول المنظر بطريقته الخاصة .

تمرّس فرلين على فن الكتابة الماجنة في « مهرجان الغزلين » ، فقد وصل ما بين المناظر الطبيعية النفسية والمشاهد التي يصنعها الإنسان كما في مشهد لفاتو Watteau [٦] ، وأوضح : كم هي رقيقة تلك الانفعالات اللذيذة المؤلمة من تلك التي إمّا لذيذة فحسب ، أو مؤلمة فقط .

ضوء القمر

روحك منظر طبيعي رائع ،

عشقها البرجماسيكون[٧] ، تسبى الأوتار
تلعب على العود ، وترقص للهروب
من الحزن الذى تركته أيدى الممثلين الموهومة ٠

تغنى للحظة على نغمة ثانوية
للحب السعيد ، ولحياة متعتها طويلة
وفى خجل يخطون على الطريق السعيد
وموسيقاهم اللذيذة تتنهد فى ضوء القمر ٠

فى ضوء القمر الحزين ، هادئة فى جماله
توقف الطيور أغانيها ، وتحلم تحت وطأة سحرها
والحياة الحلوة تبكى فى نشوة
وتندفع من بين الرخام الذى تسكنه[٨] ٠

يوضِّح فرلين الصفات الشخصية للمحبوبة فيقول : إن روحها منظر طبيعى حيث يوجد من يغنى أشياء مرحة فى نغم خافت ٠ وفى الديوان نفسه اكتشف أيضاً أن نصف الضوء أغنى

فى القوة الموحية ، وأعمق فى إثارة التخيّل ، من ضوء الشمس الساطع ، وأن الكلمات التى تنطوى على انفعال أقوى فى توصيل ذلك الانفعال من الكلمات التى توضحه . وتبلغ هذه الاكتشافات أوجها فى « أغنيات عاطفية بلا كلمات » ، حيث تقوم شرائح المناظر الطبيعية بدور « المنشور » بين حساسية الشاعر المرهفة ، والقارىء المتلقى . وبأبسط الكلمات فى اللغة الفرنسية (ولا عجب أن كتاباته سرعان ما ترُجمت إلى لغات كثيرة !) ، يعيِّن الحالة النفسية ، مثلما يفعل الموسيقىّ مع النغمة : السماء ، السحب ، القمر ، الريح ، الثلج ، الغربان ، المطر ، السهل ، كل هذه الأسماء وما أكثر ما استخدمها فرلين ، فى المعجم الرمزى ، وأصبحت رموزاً معروفة ، ولسوء الحظ معروفة جداً ومع الزمن أخذت تفقد صفاتها المحدّدة التى كانت - ربما - تحتفظ بها فى شعر فرلين . وكان لا بد أن تُقرن بأقل الصفات وضوحاً ما أمكن: رمادى ، شاحب ، شاكّ ، أبيض ، هادىء ، عميق ، زائل ، ناعم . وبالأفعال التى توحى بالكآبة أكثر من الهيام، مثل : يبكى ، يتشنج ، يمل ، ينفخ ، يتنهد ، يرتجف ، يتلاشى . وبالأصوات الصماء مثل : رمادىّ السماء وصخب الماء فوق طحالب المستنقع .

المسرح معدّ تماما للتصوير الرمزى ، والشعر موسيقا كما ردد فرلين فى بيته الشهير فى كتابه « فن الشعر » : « الموسيقا قبل أى شىء » . ومن الواضح أنه عادة عندما يختار كلماته يجىء الاهتمام بموسيقا المقطع فى المقام الأول ، أكثر مما يهتم بالإحساس الذى توحى به . وكما قال فى فن الشعر أيضا : « على الشاعر أن يبحث عن الفوضى فى الشكل العروضى ، ولو أن هذا الطراز من الآلية الشعرية يبدو فى الحقيقة أقل عند من خَلفوه ، مثل رينيه جيلْ ،وكل ناظمى الشعر الحر . وشعره برهان حقيقى على ما للكلمات من موسيقا ، ولكن ليس كما فهم بودلير موسيقا الشعر من أنه قوة موسيقية ملازمة للكلمات .

من الضرورى أن نلحظ أنه توجد فى الواقع فى شعر القرن التاسع عشر ثلاثة مفاهيم موسيقية مختلفة . الأول كما تراه فى شعر بودلير ، حيث توجد فى الكلمات نفس الخصائص الموحية الملازمة للتنغمات الموسيقية ، تثير الحالة النفسية دون أن توصل أى معنى محدد . وفى شعر فرلين ليست الكلمة منعزلة هى التى تحرك تداعى الصور فى عقل القارىء ، أو تثير انفعالات مبهمة كما تفعل الموسيقا ، وإنما الذى يفعل ذلك هو اشتراك الكلمات فى تراكيب خاصة ، تحتوى على تكرارات صوتية مثل : « إنه

يبكى فى قلبى Il pleure dans mon coeur » فلها رنين فى الحقيقة كالموسيقا . ذلك أن مثل هذه التراكيب تشع موسيقا بنفس الطريقة التى تعطيها سلسلة من الأنغام الموسيقية المنسجمة ، ويصبح الشعر موسيقا عن طريق إعجاب الأذن به ، وليس لوظيفته الأساسية المرتبطة به ، أو من خلال تأثيره على التداعيات العقلية .

وقد أدخل مالرميه مفهوماً ثالثًا لموسيقا الشعر ، متصوراً فى الشعر نفس التركيب الموسيقى : الموضوع والتنويعات ، والأوركسترا السيمفونية للمقاطع ، والوقفات والفراغات البيضاء بين الصور كما هو الحال بين النغمات ، وتحل الصورة الفعلية محل المقاطع الموسيقية ، وهو شكل تضمنته قصائد مختلفة مثل «أصيل إله الريف » و « ضربة حظ لا تخطىء الصدفة أبدا » . ومع أن أسلوب بودلير ومالرميه دقيق ويوتّر إلى أبعد مدى ذكاء الفنان المبدع ، يجب أن نعترف بأن أسلوب فرلين الأكثر بساطة والأشد غنائية مارس أعظم الأثر على التقنية الرمزية فى كل من فرنسا وإسبانيا ووسط أوربا .

وأخيرًا ، من حين لآخر فى قصيدته « أغنية رمادية Chanson grise » أظهر فرلين الإحساس بمذاق الموت ورجفة

الزوال ، ورائحة التعفّن ، بمجرد اختراقها عاطفته الرقيقة · وقد نطق كلمة الموت بنشوة مشبعة وكاملة ، وفى هذا المعنى أضاف أكثر من طابع مميز إلى صورة « الساقط » وروح « السقوط » التى بيّناها على عجالة فى الفصل الخاص ببودلير · وعندما حدّدها فرلين قال : « أحب كلمة « السقوط » وانعكاساتها الأرجوانية والذهبية » · وهذه الكلمة تعكس أفضل الأفكار المصقولة لهذا الرجل المتحضر جداً ، الذى يملك أحاسيس رقيقة ، وروحاً تقوى على المتع المكثفة · فالسقوط هو « فن الموت بجماله » · وعندما تحدث الناقد جاك ريفيير Jacques Riviere عن فرلين عام ١٩٠٦ قال : « لم يكن يعى قيمة ما يفعله ··· لقد اعتدنا الآن على الشعر الذى نجد فيه حالة اللاوعى فقط من خلال جهد واع كبير جداً · وبهذا المعنى فإن المذهب الرمزى عكس فرلين »(٩) والعبارة متكافئة الضدين ·

الحق أن فرلين كاتب عفوى يتدفق الشعر من قلمه كما تتدفق الموسيقا من قلم شوبير Schubert · وأما ما قام بتقنينه فى قصيدته « فن الشعر » فهو نظرية استدلالية بلا شك ، وبذاك يكون قد لخص ما توصل إليه من قبل أكثر مما مهد الساحة للعمل القادم · وأظهر هذا من خلال عمله التالى « حكمة Sagesse » وما

جاء له من شعر بعد ذلك فهو من الناحية التقنية أقل رمزية من تلك الأعمال التى ظهرت فى سبعينيات القرن التاسع عشر . ولكن هذه العفوية وثيقة الصلة بموضوعات أغلب الشعر الرمزى الذى ظهر فى ثمانينيات القرن التاسع عشر . والشاعر الرمزى حقاً غزير الإنتاج فى كل البلاد : يكتب بسهولة ، وإلهامه حاضر ؛ لأنه يصدر عن نشوة قوية تبدو من خلال الكلمات التى استخدمها وسعد بها .

بهذا المعنى كان رمبو ومالرميه فحسب شاعرين مترويين حريصين جدا مع كلماتهما ، وواعيين تماما بالاستخدامات التى يضعان فيها أعمق أحاسيسهما االداخلية . وهذا الاختلاف بعينه هو الذى يفصلهما عن العرف الرمزى ، فالرمزية لا تجد ضدها فى فرلين ، وإنما فى رمبو شاعراً ومالرميه منظّراً ، فهما يعتبران ضد الرمزية . والحق أن رمبو فى قصائده القصيرة المبكرة أدرك جاذبية الكلمات التى ترسم النغم والمعنى معاً فى موسيقية جذّابة :

أيتها الفصول . . . أيتها القصور ،

أية نفس بلا عيوب ؟

أيتها الفصول . . . أيتها القصور ،

قمت بدراسة ساحرة
للسعادة التى لا أحد يتجنبها ·

يا لحياتها كل مرة
يصبح فيها الديك الجلوازى ·

ولكنى لا أشتهى المزيد ،
لقد تكفلت بحياتى ·

هذا الجمال ! إنه سلب الروح والبدن ،
ووزّع كل الجهد ·

أتراه يضم كلمتى ؟
لقد فعل ما فعل وطار ·

أيتها الفصول · · · أيتها القصور ! ·

وكادت هذه التقنية الشعرية أن تصنع من رمبو مجرد شخصية رمزية ثانوية ، ولكنه فى مجموعة قصائده النثرية التى وصلت إلينا ، مثل « الإشراقات » ، والتى تعتبر أساس مكانته الشعرية العظيمة ، انحرف رمبو تماماً عن أسلوب فرلين فى كل نقطة · فمفهومه عن العرض بطريقة موحية بدل العرض بطريقة مباشرة يختلف كثيراً عن مفهوم فرلين · وبينما فرلين يبحث عن

الإمكانات اللا نهائية للمبهم ، وغير المؤكدة فى اللون ، يأتى رمبو فى مناظره الطبيعية بتفاصيل صارمة ومحدودة ، غير مترابطة ولكنها متجاورة ومتصلة ، حتى تظل فى غموضها أكثر « تعذيباً بالأمل » ، وهو صحيح حتى عندما يشرح رمبو تجاربه الذاتيه . فغير المكتمل غامض فى المعنى مثل المبهم ، وصفات ذات طبيعة وصفية محدّدة تصف الألوان بإمكانها أن تكون غامضة حين تكون تداعياتها غير منطقية أو لا يمكن إثباتها بيانياً كالصور الوهمية ، أو التجريدية ، أو غير الوصفية ، وبهذه اللغة المحدّدة ، ولكنها مستورة غامضة ، ابتدع رمبو زهورا جديدة وعلى سبيل المثال :

زهور

من حديقة ذهبية - بين جدائل الحرير ، الستائر الرمادية الشفافة ، المخامل الخضراء ، وأطباق البلّور التى اسودت كراهب بوذى تحت الشمس - إنى أرى النوّار يتفتح على طنافس مجدولة من فضة ، من عيون ومن ضفائر .

قطع من النضار الأصفر تتناثر على العقيق ، ركائز سمراء تعلوها قبة من زمرد ، خمائل من « ساتان » أبيض ، وقُضُب رشيقة من ياقوت أحمر ، تطوق ورد الماء .

مثل آلهة لها عينان واسعتان زرقاوان ، وعنده أشكال من الثلج ، والبحر والسماء ، تجذب جموع الشباب إلى الشرفات الرخامية والورود القوية .

ولكن ، كان على رمزيى القرن التاسع عشر أن يقتربوا من أسلوب فرلين ، وقد تعرفوا عليه لمدة عشر سنوات ، وهو ما لم يحدث فى حالة رمبو ، فقد سقط على الساحة فجاءة كالنيزك فى منتصف ثمانينيات القرن التاسع عشر . وإيحاءات صور فرلين الهامة تعكس إحساساً بالألفة ، والفقرات العارية التى قام رمبو بتوصيلها أعطته معنًى خاصاً تماماً ، يحاول معلّقوه حتى يومنا اختراقه دون أن يملوا .

لقد نجح فرلين ، لأن الألفة كانت النغمة السائدة عند الرمزيين .

وبينما فرلين يحاول حجب الطبيعة كان رمبو يتحدث عن اكتشافها وإلقاء الضوء عليها ، والبحث عن ألوانها الأصلية ، ويحكى رمبو فى « المتشردون » نادباً بقوة كيف حاول أن يعيد زميله إلى حالته الأصلية ابنا للشمس ، وكيف فشل فى محاولة نقل الكائن الليلى ، وهو فرلين ، إلى مكان تحت الشمس ، ومرة أخرى يحتذى الرمزيون خطى فرلين بدل رمبو . وبينما يصف فرلين نفسه بأنه رجل نهاية القرن المعجز فى تحضّره ، نجد رمبو لا يزال متمسكاً بالقديم فى وجهات نظرة ، ويسبر غور عبقريات أحاسيسه أكثر مما يمجد ضعفها ، كما كان الحال مع الرمزيين الذين اتبعوا خطى فرلين منتشين .

ومع أن رمبو أعجب كثيراً ببودلير ، لكن اتهمه بكثرة اختلافه إلى الأوساط الفنية ، وكان فرلين أيضاً مغرماً بالفن والجمال الداخلى شأن كل الرمزيين الآخرين · ورمبو رجل على الطريق ، رحّالة واسع الخطو ، عَبَر أوربا طولاً وعرضاً ، إنه رجل الهواء الطلق ، على النقيض الشديد من الرمزى الذى يحبس نفسه فى غرف زنخة ، فاسدة الهواء ، خلف نوافذ موصدة ، ومعتمة ، وهو يفضل الفجر المشرق على الشفق ، ولا يتوارى خلف الداخل المظلم حتى فى وسط أزماته النفسية ، وبدل هذا ، كما نرى فى آخر صفحة من مذكراته الميتافيزيقية « فصل فى الجحيم » ، يقترح : « دعونا نستقبل كل تدفق القوة والرقة الحقة ، وفى الفجر ، متذرعين بالصبر المتوهج ، ندخل المدن الرائعة » ·

كلا الشاعرين يوظّف اللغة على نحو مختلف بقوة ، ومن الصعب تخيل ما يقصده الكاتب الإنجليزى آرثر سيمنز مؤلف كتاب « الحركة الرمزية » عندما يقول : « إن رمبو تجريدى » · ربما قصد أن الخيال العادى من الصعب عليه أن يتخيل صوره · وبالفعل فإن لغة رمبو إحدى أكثر اللغات دقة فى اللغة الفرنسية ، بعد لغة الشاعر فيلون Villon · (١٤٣١ - ١٤٦٣) والكاتب رابليه Rabelais (١٤٩٤ - ١٥٥٣) ·

وبينما لغة فرلين بسيطة وعامة فإن رمبو يستعمل الكلمات النادرة والخاصة ، وتعدد معانيها يظهر فى تنوع استعمالاتها ، أكثر مما يظهر فى غموض المعنى ، وهى حيلة حققها مالرميه أيضاً فى المرحلة الثانية من كتابته ، والتى ستمر دون أن يلحظها أحد حتى مرور فترة على بداية القرن العشرين .

نعم توجد موسيقا فى كلمات رمبو ، وفى فقراته الشعرية بخاصة ، ولكن مظاهر الموسيقا فى الكلمات تأخذ أهمية ثانوية بالنسبة للخصائص البصرية لتلك الكلمات ، فيجىء الإعجاب البصرى أولاً قبل الإعجاب الموسيقى . ومرة أخرى ، فى هذا الصدد ، يبدو رمبو وقد تنبأ بالصلة الروحية بين الشعر والفن ، والتى تطورت فيما بعد فى القرن العشرين ، بدل أن يتنبأ بالرابطة الأكثر مباشـرةً بين الشعر والموسـيقا والتى حدثت فى العصر نفسـه . ولـم يستطع رمبو أن يجرب عن وعى النّظم الحر ، وإنما قفز فى إثارة مع ليتريمو قفزة واحدة ، من البيت الشعرى إلى النثر الإيقاعى . وبذلك برهن على أن طبيعة الشعر الحقيقية لا تكمن فى شكله الخارجى ، وإنما تتوقف على العملية العقلية .

وأخيراً فإن «سقوط» رمبو ليس من نفس طبيعة « السقوط » الرمزى الذى حاولنا أن نعرفه على الإطلاق .. وإذا كان هناك أى

سقوط فى شباب فرلين الجانح ، أخذه من أسرته، وأهان عائلته ، وسخر من عفته نفسها ، وعاش حياة غير منتظمة تماماً ، فليس هذا مفهوم السقوط الذى نعنيه فى السياق الرمزى ، لأن سقوطه يأخذ معنًى أخلاقياً ينبثق من مخالفته لقوانين المجتمع . وعلى النقيض منه ، كما رأينا فى حالة بودلير ، وكما سنرى بعد ذلك فى حالة فيليه Villiers وهوفمانشتال Hofmannsthal وريلكى Rilke ودانونزيو D'Annunzio حيث «السقوط» بمعناه الرمزى ، وهو الحالة العقلية لشاعر يطارد شبح الزمن البغيض ، ودنو الموت . إنه الانهماك مع النفس ، ومع غموض التكوين الداخلى ، على الحدود المبهمة بين الحياة والموت : إنه رقة الحس المفرطة .

لم يتحدث رمبو عن الموت ، ولم يشعر بوجوده ، ولا تتبعه منتشياً ، وموضوع الموت ، وأصبح فيما بعد أحد الموضوعات الأساسية التى تتميز بها الرمزية فى مجال الشعر وفى المسرح ، غائب تماماً فى أعمال رمبو . حتى جحيمه فى « فصل في الجحيم » ليس مفهوماً تخيليّا لما بعد الموت ، ولكنه هذيان حمى هنا على الأرض . إنها ميتافيزيقية تعرف حقيقة الهلوسة الجسدية المجددة ، أكثر مما تعرف الحقيقة المحددة لنقاء الجو من الباطل ، والتى يقدمها الرمزيون فى فصاحة شديدة . ولم يعش

رمبو بما فيه الكفاية ولم يقبع صامتاً لمدة طويلة ليشعر بتجربة الملل والحزن وهما جوهريان فى الأخوة الرمزية . كان رمبو قوة عَصْفَةَ ريح تخلِّف الخراب وراءها حيث تمر ، ومعروف بتأثيره على أولئكم الذين رأوه يمضى ، أكثر من أولئكم الذين يذكرون وجوده بينهم .

من هذه الموازنة بين فرلين ورمبو يظهر لنا فرلين « الشاعر العظيم » ، كما يؤكد الإنجليزى جورج مور George Moore فى كتابه «اعترافات رجل شاب Confessions of a Young Man » ، وإذا قسنا العظمة بعدد المقلدين الذين يجذبهم الكاتب ، فإن فرلين ، بكل تأكيد ، الأستاذ ؛ لأن الكتابات المتنوعة حول موضوعاته وأسلوبه تتضاعف جيلاً بعد جيل ، على حين أن مالرميه يصبح الشخص الذى يرغب المرء فى الاستماع إليه . إن فرلين هو نموذج الشاعر الأكثر تمثّلا ووجوداً ومنافسة .

يتحدث رمبو ، فى رسالته الشهيرة ، عن تأثير مسيه Musset فيقول : « فى سن السابعة عشرة كل طالب فى الكلية ... يكتب « رولا Rolla » الخاصة به » . ونستطيع أن نقول إن كل شاعر فى ثمانينيات القرن التاسع عشر وحتى عشرينيات القرن العشرين قد جرب حظه فى أن يكون فرلين ،

وإذا كان مالرميه الرمزيةَ نظرياً فإن فرلين الرمزيةَ عملياً · فقد زوَّد فرلين الشكل واللغة والموضوعات والرمزية الأساسية والمصادر المحددة لحيوية الطبيعة ، وأنشأ حالة الملل النفسية ، ومرارة لذة الكآبة ، وأشار إلى أهمية وجود جو من الغموض فى العرض الشعرى · وخطؤه الجسيم هو فشله فى أن يعطى عمقاً لما وراء الغموض ، وغياب الحس الداخلي ، ودهشته فيما يتصل بالغموض ، التى يوحى بها الكثير من كلماته لا تؤكده ، وقد استخدم الفعل يموت Mourir بشهوانية تجعلنا نشك فى أنه شعر بوطأة هذا الحدث يوماً ، مثلما أدرك نغمة الكلمة نفسها · وبالكلمات نفسها، وبالخلفية عينها ، عبّر الرمزيون ممن جاءوا بعده عن صوفية أعظم ، وعن سقوط مكروب أشد ، وعن لحن متردد أكثر ، وطبائع أعمق من طبيعته استطاعت أن تدرك الإحساس بالقوى الخفية التى تلح مقلقة وتلاحق الإنسان ، وتعطى للكآبة أسباب قلبٍ لاهٍ ، أو سماءٍ ممطرة · ونجد سلسلة طويلة من الرمزية تكمن بين من هم مقلدون ، ومن استطاعوا أن يتفوقوا على النموذج الذى رسمه فرلين رسماً تمهيدياً للحركة الرمزية ·

● الهوامش :

١ - ألبير تيبوديه ، ثورة الخمسة ، مجلة باريس (١٥ أغسطس ١٩٣٤) ، ص ٧٧٢ .

٢ - ألبير تيبوديه ، ثلاثى الشعر الحديث : فرلين ، رمبو ، مالرميه (محاضرات فرنسية ، العام الثانى ، الطبعة الثانية ، ملحق لمكتبة فرنسا ، رقم ٧ ، ١٥ فبراير ١٩٢٤) ص ٢٥ .

٣ - جميع الاقتباسات المأخوذة من رمبو فى هذا الفصل ، هى من « الأعمال الكاملة » ، طبعة مكتبة بلييد (باريس ١٩٥٧) .

٤ - توماس شيتيرتون شاعر إنجليزى (١٧٥٢ - ١٧٧٠) أمضى حياة تعسة بائسة ، وتخلص منها بأن سم نفسه (المترجمان)

٥ - كاليدوسكوب: أداة تحتوى على قطع متحركة من الزجاج الملون، ما إن تتغير أوضاعها حتى تعكس مجموعة لا نهاية لها من الأشكال الهندسية المختلفة الألوان .

وقد ترجمها منير البعلبكى صاحب معجم المورد بـ « مشاكل » ، وترجمها إسماعيل مظهر فى معجمه قاموس النهضة بـ « مبداع » . (المترجمان) .

٦ - فاتو ، أنتوان : رسام فرنسى (١٦٨٤ - ١٧٢١) وكان يفضل رسم المناظر الريفية ، وحفلات البهجة ، ومشاهد الغزلين (المترجمان) .

٧ - الـ Bergamask شخص من منطقة أو مدينة برجام Bergame فى لومباردى شمال إيطاليا . (المترجمان)

٨ - الاقتباسات التى من أعمال فرلين فى هذا الفصل مأخوذة من « الأعمال الكاملة » له ، ونشرتها مكتبة بلييد (باريس ١٩٥٧) .

٩ - جاك ريفيير : تراسل : جاك ريفيير وألن فورنييه ، المجلد الثانى (باريس ١٩٠٦) ، ص ١٩٢ .

٥

مالَرْميه ...
وندوة الفنانين الرمزيين

لم يكن مالرميه رمزياً بمفهوم الانتماء إلى هذه الطائفة ، ولكنه المسئول الأساسى عن ولادة الرمزية (المسيح لم يكن مسيحياً ولو أنه بدأ ما سوف يصبح المسيحية ، وماركس لم يكن شيوعياً) . وعندما سأل الصحفى جيل إيريه Jules Huret مالرميه عام ١٨٩١ عما إذا كان هو مبدع هذه الحركة الجديدة ، أبى هذا الشرف ، وقال إنه كان إنسانا فردانياً ووحيداً ، وفضله الوحيد أنه بحث عن الجديد بين الأعمال الأدبية الأحدث ظهوراً . وانتقلت ميزة رأس المدرسة هذه منه إلى فرلين ، ومعها هذا التعليق : « الأب ، الأب الحقيقى للشبان هو فرلين ، فرلين ذلك العظيم »(١) !

كان مالرميه مستقلاً إلى حد بعيد ، بقدر لا يسمح له بأن يكون مستعداً لكى يدفع ثمن الزعامة ، وعلى الرغم من أن النقد الحالى لمالرميه يلحظ هذا فى جهوده من أجل وجود شيء أكثر من الرمزية فى أعمال مالرميه ، إلاّ أنه لم يكن خارج فلك الحركة ، مثلما كانه رمبو ، لقد حاول رمبو أن يصلح ما اعتقد

أنه سيء فى شعر عصره ، من وجهة نظر تختلف تماماً عن وجهات نظر مفاهيم الرمزيين وممارساتهم التى عرفها المستقبل · وفضلاً عن ذلك ، وكما يظهر من تواريخ نشر أعماله ، وانعزاله عن معاصريه ، لا يمكن أن يكون مارس أى تأثير على الرمزيين ، ولكن حالة مالرميه مختلفة إلى حد بعيد ، مع أن علاقاته بجيل الرمزيين كانت أقوى من علاقات رمبو ، فقد ارتبط بحنان ودود مع الشعراء الأكثر شباباً ، وأظهر بوضوح تعاطفه معهم · وفى رسالة وجهها إلى فرلين تضمنت سيرته الذاتية والتى أمدت فرلين بمادة لكتابه « رجال اليوم » ونشره عام ١٨٨٥ م ، أوضح مالرميه أنه كان يسبق عصره بعشرة أعوام ، ومن ثم كان يشعر بأنه يتوافق فى إيقاعه مع الشعراء الشبان ، ولكنه فى الوقت نفسه تجنب أية نية واعية لأن يوجههم ، ويقول : كان ما بيننا عبارة عن تلاقى أذكياء أكثر منه مسألة تأثير ·

وفى الحقيقة ، تاريخيا ، لم يكن مالرميه رمزيا ، ومن المؤكد أن أغلب قصائده ظهرت فى مجموعة « شعر ونثر » عام ١٨٨٧ ، وهو أحد أعوام القمة فى حركة النشر الرمزية ، ولكن مالرميه نفسه كان يعتبرها قصاصات ، وكاعتذار تقريباً أعطى المجلد عنوان « ألبوم » أى ليس كتاباً موحداً · والقصائد التى تضمنها كتبها ، أو استنبتها ، بين عامى ١٨٦٠ ومطلع ١٨٧٠ ،

ومن ثم فهى معاصرة لقصائد فرلين ورمبو ، بدل أن تكون معاصرة لقصائد الشبان الرمزيين التى نشروها فى نفس الوقت معه(٢) .

ولد مالرميه فى عام ١٨٤٢ ، وينتمى إلى نفس جيل فرلين وسفينبورن ، وجورج مور ، وعاصر من البرناسيين أمثال : كاتيل منديس ، وتيودور دى بانفيل ، وفيلييه دى ليل - أدم الذى سقط من الفهارس ، وتجمع بينه وبين مالرميه صفات كثيرة مشتركة ، وكالرسام إدوار منيه ، والذى كانَ يراه كل يوم على امتداد عشرة أعوام ، وزين برسمه قصيدة مالرميه الشهيرة «أصيل إله الريف» ، وكل هؤلاء كانوا أصدقاءه ، وتبادل معهم الكثير من الأفكار والأعمال على امتداد زمن طويل ، ولكن الشعراء الذين كانوا يحضرون ندواته الشهيرة مساء كل ثلاثاء بين عامى ١٨٨٢ و١٨٩٤ لم يكونوا شباباً عنه بأكثر من عشرة أعوام ، وحتى بما يقرب من عشرين عاماً ، وعندما أصبح بالنسبة لهم أستاذاً وناصحاً وعالماً كان تطوره الذاتى قد اكتمل ، ورؤيته الشعرية قد استقرت فى الجانب الأكبر منها .

فى أحايين كثيرة كانت أعمال مالرميه تقدم فى حلقة من ثلاث مراحل : الكاتب الكلاسى ، والصوفى أو الحالم ، والكتيم أو الخفى . وفى الحقيقة ، فيما يتصل بأعماله الشعرية

على الأقل ، فإن الأوجه الثلاثة تكاد تكون متزامنة · فقد كان مالرميه نشطاً دقيقاً ، شديد القسوة على نفسه ، يراجع نشاطه الخاص بقوة ، حتى أنه لم يعد قادراً على إنتاج أكثر من اثنتى عشرة قصيدة عظيمة طوال حياته · وفى كل مرة كان يتجلى الصراع واضحاً بين حبه للقصيدة وروح النقد التى كانت تحطمها حين يبدعها · ونتيجة هذا كله أمضى مالرميه الحياة يعمل فى محصوله الهزيل من القصائد التى عاشت ، يصقلها ثم يعيد صقلها ، ويحلم بالعمل العظيم الذى لم يكتبه أبدا ، لأن مستوى الكمال الذى بات يحلم به ، كان يحول دائماً دون أن يصبح حقيقة ·وعندما لا يرضى تماماً عن إبداع العمل الكامل يحوّل طموحاته إلى مناقشة فى الشعر أمام الحاضرين المؤيدين له ، الذين يلتفون حوله ·

تبلورت شواغل مالرميه الشعرية مبكرا فى حياته ، عندما سجل الأشكال التى سوف تأخذها ، وانطلاقا من هذه اللحظة أمضى مالرميه حياته يصلح مواقفه وأشكاله · أحيانا يغزوه « الملل » و« الهاوية » ويتممها من « زرقة السماء » والإحساس بعزلة الشاعر فى المجتمع ، وهذه هى الخطوط العريضة للموضوعات الأكثر مسّا فى « مادة عمله » ·وقصائده ، الطويلة والقصيرة ، تعكس (من « الأنا » إلى العالم الخارجى) أو تسقط

(خالقة شخصية رمزية) هذه الشواغل ٱلتى جُدلت منهـا القصيدة ·

لم يعبر أحد أبداً عن « الملل » فى إيجاز وإجمال كما صنع مالرميه فى إحدى قصائده الأولى ، « النسمة البحرية » :

الشهوة حزينة ، واحسرتاه !
وأنا قرأت كل الكتب ·

فى بيتٍ واحد من الوزن السكندرى كثف كل مادة الملل التى لا يمكن أن تنتقص منها لا لذاذات اللحم ولامباهج العقل · وتعب الإنسان البالغ النقاء هذا ، واستحالة الراحة ، أحد الموضوعات التى استخدمها مالرميه أكثر من مرة ، دون أن يصبح أبداً ذاتياً مبالغاً مثل « الأنا » التى فى هذا البيت · وقد وضع مالرميه رمزاً « للملل » شخصيات أسطورية ، والتى أضفى عليهـا معناه الخاص ،فى قصيدتيه العظيمتين هيروديا Hérodias و« أصيل إله الريف » ، وتزامنا حَملاً تقريبا ، واستقرا فى فكره وتحت قلمه خلال كل حياته شاعراً تقريباً ·

فى قصيدته « أصيل إله الريف » يتطابق « بان Pan » مع الشخصية الحسية التى تتخذ المذهب الحسى المثقف طريقاً للتحرر من الشهوانية الجسدية باحثاً عن الخلاص من خلال الصور الباطنية للمتعة الجنسية المثلى التى تبدو أشد من واقع العشق المـادى :

سوف أتكلم زمناً طويلاً
عن ربات الجمال ، ومن خلال رسومى الهائمة بظلالهن
سوف أستل قدوداً وقدوداً .

وفى الوقت الذى يعرض العنقود الذى ذوى ولمّا يعد يجذب ، يضع إلى جانب جدبه الذكرى الخصيبة :

أيتها الحوريات ،
يا انبعاث الذكريات المتنوعة .

عندما عرض مالرميه لتناقض الرمزية المفرغة من الشهوانية ظاهراً ،وامتزاجها مع نسمة الأحلام والذكريات ، اعترف ضمناً بأن الشهوانية الباطنية يمكن بفضل قوتها وجرأتها أن تعوِّض الشخصية العابثة الزائلة عن التجربة الجسدية .

ولقد بحث الرمزيون عن هذا الطراز من اللجوء ، هروباً من الواقع الممل ، وأبيات قصيدة مالرميه تلك حيث تبدو شهوانية الحلم والذكرى أقوى من التجربة الواقعية ، تضعه فى خط الرمزية نفسها . ومن المهم أن نلحظ أنها تكوّن نواة مقال مضىء كتبه ل . ج . أوستين ، حيث قارن بين التفسيرات الثلاثة لقصيدة « أصيل إله الريف » ، ومحصياً المعجم استطاع أن يكتشف موضوعياً أن هذه الأبيات بقيت كما هى لم تمس ، مع أن

القصيدة عانت تغييراً إثر تغيير · وقد توصل الأستاذ أوستين إلى أن ثباتها من بين التغييرات ، يكوّن واقعاً نواة القصيدة ، وأصبحت رموز « المبدأ الأساسى للجمالية المالرمية» وهو: « التغيير الإلهى » الذى « يمضى من الواقع إلى المثال »[٣] .

ولكن حتى عندما كتب مالرميه « أصيل إله الريف » رأى الوجه الآخر من العملة : التشبّع بالحلم · والهروب ليس شيئاً بسيطا بالنسبة لإنسان بالغ التعقيد مثل مالرميه · وإذا كان أحد حدّىِ البرهان اتخذ شكلاً رمزياً فى صورة إله الريف Faun فقد جاء الآخر فى صورة هيروديا · إن طبيعة مالرميه المعقدة تتخيل الهروب « من » الهروب على حين يظل « الملل » بلا علاج · وهيروديا هى صورة التأمل الباطنى المشبعة ، هكذا تصفها مربيتها قبل أن تظهر فى المشهد بقليل :

الطفلة ، لائذة بقلبها الثمين

مثل أوز عراقى أخفى عينيه فى ريشه ·

والواقع أن هيروديا تعبت من الهروب الذى يبحث عنه الآخرون عندما يتعبون من الواقع ، اكتشفت هراء الأحلام عندما تأملت المرآة المجدبة التى تعكس عبث حياتها الباطنية :

يا للمرآة !

ماء بردّه الملل فى بيئتك الموحشة

أحياناً ، وفى غضون ساعات ، موحشة

أحلام وبحثاً عن ذكرياتى التى حلمت بها

مثل أوراق تحت صقيعك فى حفرة عميقة ،

بدوت فيك مثل خيال بعيد ،

ولكن ، يا للرعب ! ، أمسيات فى ينبوعك القاسى ،

عرفت العرى من خلال حلمى المبعثر ! .

حينئذ تبرز للقاء قصير مع الواقع ، على حين تسقط روحها الجبانة فى الحجرة ، متصلة بكائن إنسانى آخر ، المربية التى تنتظرها هناك . وتشير إليها المربية فى قسوة بأن الوحدة التى تلفها تضمر « سراً عابثاً » واحداً فحسب ، ولكن عرض هيروديا الواقع لا يزال أكبر هروباً من أحلام « بان Pan » . وبعد لحظة انتظار عبثا لا تعرف لماذا ، تنسحب عجلى إلى كسلها ونقائها ، عوارض خوفها المنيع الملازم من أن تجرحها الحياة ! .

« هيروديا » بوصفها نظيراً لـ « أصيل إله الريف » هامة لبناء موقف رمزى ، على حين أن الولـع المتسـلط بالذات ، دون ملاحظـة أنه لا نجـاة منه ، يصبح أحد الدوافع البارزة لفكر .

« السقوط » مؤكداً على الخوف من الحب والجنس ، وأيضاً على فشل مواد التكافؤ الروحية . ومن ثَمَّ نرى أمثلة أخّاذة عند لافورج وعند فيلييه دى ليل - أدم،وفى مسرح « نهاية القرن » .

يظل التناقص الوجدانى عند مالرميه فى اصطدامه مع «الهاوية » ، كما يحدث مع « الملل » ودون شك استحوذت عليه فى البدء شخصية « الهاوية » المثيرة للصور ، نبعاً أو باباً لمخيلة الإنسان ، بفضل قراءاته لبودلير ، التى تمثل إحدى تجاربه الأدبية الكبرى فى أيام شبابه . ومن جديد فإن الصورة هنا لها وجهان، حيث أنها تشير إلى فوضى العدم المظلمة ، والمجموعة الزرقاء ، فيما وراء حدود المنظور من الأرض.وفى قصيدتين من مرحلته الأولى : « النوافذ » و« السماء الصافية » ، يمكن أن نلحظ هذين الجانبين من الجاذبية ، فهو فى « النوافذ » يصف نفسه بأجنحة بلا ريش ، عاجزاً عن الإفلات من الواقع : « هنا فى أسفل أستاذ Ici- bas est maitre » ، على الرغم من كل جهوده ورغباته ، ولكن فى « السماء الصافية » ، ولو أن التمرد الآن على الواقع يبدو له عبثاً ، فإن « السماء الصافية » ، تدعوه مستعجلةً أكثر من ذى قبل ، بفساد عجيب ، فيما هو تقريباً إكراه جارح :

عبثاً ! الأزرق ينتصر ، وأسمعه حين يغنى
بين النواقيس . روحى صارت نغماً أزيد
جعلنا نهلع من انتصاره الغاضب
ومن المعدن الحى تنبت زرقة صلاة التبشير ! .

إنه يطوف حول الضباب ، عتيقاً وعارضاً .
تهزّك فى ميلادك المحتضر ، هكذا مثل حسام حقيقى .
أين يهرب فى عبثه المتمرد والضال ؟
تحاصرنى الأرواح . الأزرق ! الأزرق ! الأزرق ! الأزرق!

إن كلمة Azur الفرنسية ، وهى كلمة لا تترجم للإنجليزية تتضمن مَعْنَىْ « أزرق » و « السماء » ، وأصبح غموضها الكتوم أحد الأعراف الأدبية فى الرمزية : وعندما يعطى شاعر أمريكا اللاتينية روبين داريو أول ديوان هام لأشعاره عنوان Azul فإن الكلمة الإسبانية تتضمن المعنى الميتافيزيقى الذى أعطاه مالرميه للكلمة المساوية لها فى اللغة الفرنسية ، ومن يومها أصبحت الكلمة جزءاً من القانون الرمزى ، ذات صفة عالمية لغوياً ، ومعقّدة فهماً .

لقد حاول مالرميه مرتين فى حياته الأدبية أن يستغل الجانب الأكثر غموضاً فى كلمة Azur ، أى « الهاوية » ، ولكنه تراجع

فى كلتا الحالتين ، مدركاً عبثية المحاولة ، وعجز المحاولات الميتافيزيقية الإنسانية المدمرة ، وتتمثل المحاولة الأولى فى الهبوط إلى الوجود الإنسانى نفسه ، وهو شيء تطرّق إليه فى قصيدته النثرية « Igitur » ، والثانية مغامرة شفوية عبر الفضاء الخارجى ، وكانت نتيجة المغامرة الأولى صورية الموت الشخصى ، وتركته الثانية ، كما تركت القارىء ، يعانى من إحساس بالتمزق الكونى . العمل الأول عُرف سريعاً جداً ، ونُشر متأخراً جداً فلا يمكن القول بأنه أثر فى الرمزية . و« ضربة حظ لا تخطىء الصدفة أبداً » انتهت فى آخر حياته ، ولم تنشر حتى الأعوام الأخيرة من القرن الماضى ، وإذن فلم تستطع أن تمارس أى تأثير ، لا فى أفكار « ندوة » الرمزية ، ولا فى تقنياتها .

هاتان القصيدتان تلقيان الضوء على مالرميه أكثر مما تلقيانه على الرمزية ، ولكن عند مقارنة قصيدة المرحلة الأولى بالقصيدة الثانية ، وكلتاهما تدور حول الموضوع نفسه تقريباً ، من السهل أن نبرهن على أنه خلال حياته ، بعد أن اشترك مع الكتاب الرمزيين ، وبعد أن بشر بنظرية تطهير الكلمة و« إعطائها معنى أكبر صفاء من كلمات القبيلة » ، كما كتب فى « قبر أدجار بو » طهر لغته نفسها واستقطر الصورة حتى جعلها روحية ، بما فى

ذلك استخدام الكلمات المحدودة ، وإيجاد معجم للشعر التجريدي الخالص ·

ونفترض في « ضربة حظ » أنها لا شعرية ، فعلاً ، ولم تكتب في شعر حر ، وإنما في فقرات شعرية تختصر الإحساس المادى والمعنى الأورفي إلى أشكال جبرية تقريباً · وإذا كان ضرورياً أن نعرض بالتفصيل لهاتين القصيدتين ، وجب علينا أن ننحرف بهما عن الموجة الرئيسية للرمزية إلاّ أنه لا يوجد في الموروث الرمزى شيء أكثر غموضاً ، وأشد بعداً عن التوصيل العادى ، مثل هاتين القصيدتين · فقط من وجهة نظر مالرميه لمفهوم الموسيقا ، والتشابه بينها وبين الشعر ، فإن « ضربة حظ » مهمة لفهم الرمزية ، ووحدها ، كما سنرى فيما بعد ، كرفض لمفاهيم التأليف الموسيقى في الرمزية ، وللمثيرات الفعلية الرمزية لها ·

ومع أنه من خلال الاتصال بالإنسان الذى كتبها ، لا عن طريق الاتصال بهاتين القصيدتين ، ظل الرمزيون منتشين بفكرة أن الأكثر أهمية في رسالة الشاعر ، وبخاصة في عصر مادى ، أن يعود إلى التقاط فكرة الوجود الغامضة ، ويقول لهم مالرميه : «كل ما هو مقدس ، كل ما يظل مقدساً ، يجب أن يكون ملفوفاً في الغموض »(٤)

وفيما يتصل بعزلة الشاعر اتخذ مالرميه موقفاً واضحاً نقله إلى أتباعه · فهو يرى : إذا كان ثمة مجتمع لا يفسح مكاناً رسمياً للشاعر ، ولا يعطيه المكانة التى يستحقها ، فعلى الشاعر ألا يهتم بهذا المجتمع · وله الحق فى أن ينسحب من دائرة العمل الاجتماعى ، ليعمل فى أمكنة منعزلة وآمنة ، ومن حين لآخر يرسل قصيدة إلى العالم - كما لو كانت بطاقة زيارة - لكى يذكره بوجوده · وأغلبية الرمزيين قبلوا هذا الموقف ، وإبتعدوا عن طريق الجمهور ليحفروا هاويةً بينهم وبينه ، وتقرّبوا فيما بينهم ليبقوا أبعد ما يستطيعون عن العالم ، وأصبح البرج العاجى فى الحقيقة واقعاً ورمزاً لموقف الشاعر ، ومواجهة حادة لموقف فيكتور هيجو وتنيسون Tennyson اللذين اعتبرا نفسيهما صوت الشعب البليغ، صوت الإنسانية ·

أحس مالرميه بأن صورة هاملت تجذبه كرمز للإنسان الذى لا يشترك فى أعمال الآخرين ، وأحاسيسه وقوته الحالمة تصطدم مع وسطية الوجود · وأحس أنه يتطابق مع هذه الصورة حيث عمّقت فيه عبادة حقيقية لهاملت ، لا كبطل وحيد فحسب ، وإنما أيضاً لميله نحو ما هو متصل بالمقابر والموت · ويوجد فى الواقع انفكاك عند الرمزيين بين هاملت وشكسبير ، لأن الرمزيين يقللون إلى أدنى حد من مشكلات هاملت الإنسانية فى مسرحية

شكسبير، ويبرزون الطابع الأسطورى لـ « نيرسيسوس الشمالى Nordic Narcissus » فى أهوائه الثقافية ، ومرضياته ، ويحولونه إلى رمز للشعور السائد .

وقد أظهر مالرميه ، على غير رغبة منه، أنه كائن « ساقط » بالمعنى الرمزى للكلمة ، لا بالمعنى الخلقى ، فمن الصعب أن نجد رجلاً بمعنى الكلمة أديبا أخلاقياً مثله ، وكانت كلمة « ساقط » تزعجه ، وهو ما قاله لفرلين الذى استخدم كلمة « سقوط » عنواناً : « ياله من كريه عنوان « سقوط » ! إنها الساعة التى نتخلص فيها من كل ما يشابهه »[٥] . وأيضاً احتج على كتاب ماكس نوزدو Max Nordau الشهير الذى أعطاه عنوانا : « انحلال » حيث يرى فيه لَبساً بين معنى انحلال ومعنى الحساسية المفرطة ، وبالرغم من كل شىء كان مالرميه « ساقطاً » بالمعنى الذى أوضحناه للكلمة منذ بداية هذه الدراسة - بدون روح « السقوط » فإن التغييرات التقنية الخالصة التى أدخلتها الرمزية فى العروض تصبح قليلة الأهمية - وكلمة « خريفى » التى يقول مالرميه إنه يحبها ، تتوافق مع بهجة اختصار شعر الإمبراطورية الرومانية المحتضرة . واعترف ضمناً بالتقارب بين حالة تاريخية وأخرى صوفية ظهرت بعد عند يتس وبين صورة بيزنطة .

يظهر هذا « السقوط » فى كتابات مالرميه وفى سلوكه

الشخصى فى تسلّط « الملل » على وجوده ، كما رأينا ، منتقلاً إلى الأشياء ، وساقطاً فوق الاشخاص ، وفى اهتمامه الذى لا يمكن أن يوزن بدقة بـ « الهاوية » أو « الزرقة » ، وفى عبثية التفكير الذى سيختفى بعد الموت ، وفى استحالة الإفلات من الإحساس بما هو زائل ، وفى حدة شعوره ، وفى نزوعه إلى اختزال الحياة فى الجمود والحلم ، وفى الابتعاد عن الموجة السائدة، وفى النظرة الانعزالية ، وفى الإيماء الهاملتى (نسبةً إلى هاملت) وفى ملاحظة تذبذب الأهواء الإنسانية . والواقع أن مالرميه أعطى الصيت لهذا « السقوط » فى الأعوام الأخيرة من القرن التاسع عشر .

يبدو أن تواريخ الأدب تسجل فى كثير من الأحيان أن واو العطف الشهيرة فى « رمزى و ساقط » هى فى الحقيقة « أو » ، ولكن الواو أصدق من « أو » ، واقتراح أى ازدواجية هو فى الحقيقة مغالطة ، وأحد الشيئين لا يمكن أن يوجد دون الآخر ، وأوضح مالرميه ذلك منذ البدء عن طريق وجوده نفسه ، وكتاباته ، وحواراته ، ولو أنه لم يطبقها على نفسه ، مما يحول دون أن يصبح « الساقط » ، شخصية نورستينية أو مرضية - أى ما يمنعه أن يتطابق حقاً مع النموذج الذى تخيله هويسمان Huysmans وديه إسّانت Des Esseintes - لأن الكاتب

الساقط الذى يعرض موقفه عن الفن ، يوجه عبارة الأنا الخاصة به نحو رمز خارجى يستطيع عقله المبدع أن يحوله إلى شىء جميل . يقول مالرميه لجيل إيريه Jules Huret فى مقابلة عام ١٨٩١ التى كثيراً ما أشرنا إليها : « حيث يوجـد رمز يوجد إبداع » .

إذن ، إذا كان مالرميه قد أثر فى الرمزية ففيما يخص بَلْورة فكرة الروح « الساقط » إلى أى حد امتزجت تقنية إبداعه الشعرى مع التجديدات الرمزية ؟ . لفهم العلاقة بين جمالية مالرميه وجمالية الرمزيين يجب أن نفهم قبل أى شىء المعنى الذى أعطاه مالرميه « للرمز » . عندما يقول لجيل إيريه : « حيث يوجد رمز يوجد إبداع » ، فإن مفهومه أكثر اتفاقاً مع المعنى الذى أعطته « ندوة الرمزيين » للكلمة . ويقال إنه سبق التقنية الرمزية بكثير ، ومثلها السريالية ، عندما اصطدم فى الوقت نفسه بوجهى الكيمياء الشعرية فى هذا التصريح البالغ الدلالة بقوة : «الاستعمال الدقيق لهذا الغموض يبنى الرمز : أن نتصور موضوعاً شيئاً فشيئاً ، لعرض حالة روح أو - على العكس - لاختيار موضوع ، ولاستخلاص مزاج محدد منه ، بواسطة سلسلة من حل الرموز » . والموضوع الذى أبدعه كى يثير « حالة الروح » يتفق مع تطلعات الرمزيين ، على حين أن العمليات

المقابلة المرتبطة بالجانب الثانى من الجملة ، والتى تتمثل فى فك رموز شىء أو شعار واقع مادى لإعطائه نفسه تفسيراً ذاتيا إرهاص مسبق بالسريالية فيما يبدو .

غير أن ما يهمنا هنا : إلى أى مدى تتفق العملية الأولى مع مفهوم الشعر الرمزى ، ففى تعبير « تصور موضوع قليلاً قليلاً لعرض حالة روح » الجزء الأول من الجملة هو الذى يثير بعامة تعليقات ، ومع ذلك فإن نهاية التصور هى التى تمثل الفرق الجوهرى بين الرمزية والرومانسية ، وهو الأكثر تمييزاً لدور مالرميه فى نطاق الجمالية الرمزية . إن « حالة روح » هى انفعال هجين معقد . وهكذا فإن الانفعال فى مستوياته البسيطة يمكن تقديمه رمزياً مجازاً (حب ، خوف ، كره . . . إلى آخره) لأن « حالة روح » ، وتتكون من سلسلة من الانفعـــالات المختلطة لعقدة الأنا ، لا يمكن أن تتطابق مع موضوع وحيد ومحدد . ولهذا عندما عرض مالرميه أن الشاعر يجب أن « يقترح » الموضوع بدل أن «يسميه » ، كان يحتج فى الحقيقة على أى كلمة يمكن أن تضفى على الموضوعات اتساعاً ، وأن تضعها فى نطاق الفهم المباشر للإنسان ، وعند تحديد موضوع (باقة معينة) يسلب من القارىء إمكانية توسيع الرمز (المفهوم العام للزهر)(٦) ، موائماً له مع حالته الروحية .

إذن فالرمز فيما يرى مالرميه يعنى ما هو مقابل للتمثيل ، لاقتراح ما هو مقابل للتسمية : ما هو مسمى محدد وما هو مقترح موسيقى Orphic ، أى إلهامى ، لأن الإلهام يمكن أن يتضمن العديد من المعانى ، ويصرِّح مالرميه فى نفس مقابلته مع إيريه Huret : « دائماً يجب أن يكون فى الشعر غموض » · وكان مالرميه يحب كلمة « Orphic » وقد كتب إلى فرلين عشية الافتتاح الرسـمى لندوة الرمزيين ، فى رسالته التى تضمنت ترجمته الذاتية : إنه يريد أن يعطى الحياة معنى « أورفيا » ، و«تفسير الأرض أورفيا » الذى تطلع إليه عندما خطط « لعمله العظيم » كان بعيداً جداً لامتداد أبعاده ، فضلاً عن تعارضه تقريبا مع شعر الغرفة الحنون ، الهامس ، الذى يجب أن يسود فى أوساط الرمزيين ، إلى جانب « تأملات القمر » عند لافورج ، فالرمزية يجب أن تلتزم بدقة نوعاً من الشعر الداخلى ، وأن تنظر إلى الداخل أكثر مما تنظر إلى الخارج ·

وربما لو سألوا مالرميه عن الاسم الذى يود أن يطلقه على المدرسة الجديدة لكان رده « الشعر الأورفى » ، لأن هذه الكلمات تتضمن عوامل كثيرة تتصل بالشكل وبالمحتوى ، ولم يفصل بينهما مالرميه أبداً · إن لغة غامضة ، تلبى ذوقاً غامضاً فحسب تهزم المجهود المبذول للوصول إلى أهمية الإلهام · وفيما يرى

مالرميه فإن الكلمة « الغامضة » ذات قرابة بعيدة بالذاتية الخالصة . وعندما يكون صحفى ما غامضاً فإنه يخون نشاطه الذى يتطلب كتابة واضحة لا تثير الخيال ، لأن طبيعة الصحافة تتطلب استخدام كلمات ذات معنى واحد ، ولا تثير أى شك .

وعندما يتهمون شاعراً بأنه غامض ، فإنهم فى الواقع يقولون عنه أنه ليس صحفياً ، وطبقاً لمالرميه فإن الشاعر حين يروى أو يصف كصحفى ، وبالتالى يكون واضحاً ، فقد تخلى بسبب هذا الوضوح نفسه عنْ أن يكون شاعراً . وما يدعوه «غامضاً » هو اعتراف من الجمهور بالمعنى الخفى ، وهو الفارق القوى الوحيد بين الشعر والنثر فيما يرى مالرميه . وإليك ما يصرح به الإنجليزى إدموند جوس Edmund Gosse صديق مالرميه فى دراسته : « الرمزية و مالرميه » عن مشاعر هذا الأخير فيما يتصل بهذا : « لا ، يا عزيزى الشاعر ، لستُ غامضاً ، باستثناء حالات البلادة ، عندما يقرأنى الناس دائماً فى ضوء المبادىء التى أومن بها ، أو كمثل لإبداعات فن يستخدم اللغة ، ولكنى أصبح بالتأكيد غامضا إذا أخطأ الناس واعتقدوا أنهم يقلبون صفحات جريدة »(٧) .

كان أورفيوس Orpheus موسيقياً وشاعراً ، مما ألزم مبدعى أسطورة Orpheus أن يكون لديهم إحساس بالعلاقات المتبادلة بين

قوة الموسيقا وقوة الكلمات فى غموض الإلهام ، الذى هو نواة الشكل الشعرى ، وعند إحياء النظرة الأورفية دعا مالرميه الشاعرَ لكى يجد شكلاً أكثر قرباً إلى الموسيقا . وتعريفه « للأغنية » هو فى الحقيقة مزيج من الرؤية والحلم : « الأغنية هى تأمل الموضوعات ، والصورة التى تولدت من الأحلام ، وكانت من إلهامها » . وفى ضوء مفهوم الموسيقا هذا فإن بحثه عن الشكل الموسيقى كان أكثر سوفسطائية بكثير من بحث فرلين . ولم يلهث مالرميه وراء الإيقاعات الموسيقية ، وإنما أراد العودة إلى التقاط شكل الموسيقا ، على نحو ما ألمح بودلير من أن الموسيقا شىء أكثر من إمتاع السمع ، موسيقا لا من أجل حب المتعة أو حب الانفعال ، و إنما لتحريك أو إثارة الخيال ،وهو ما يدعوه بودلير : « نشوة مصنوعة من الطرب والمعرفة » والذى يشبهه مالرميه باقتران النظر والسمع ، فيصبح فهماً تجريدياً ! .

هناك موسيقا وموسيقا ، كما يوجد شعر ذو إيقاع موسيقى منذ زمن عريق فى القدم ، وشعر يبلغ هذه الصفة من الموسيقا التى تعفينا من ضرورة الفهم المنطقى ، وتقودنا نحو الفكرة العالمية .

لا ننسى أنهم حول منتصف القرن التاسع عشر كانوا واقعين أيضاً تحت تأثير فابر دوليفيه Fabre d'Olivet ورغبته الحنون فى

الوصول إلى لغة عالمية أضاعتها الإنسانية منذ زمن طويل ، وإذا كان من المستحيل إعادة إحياء اللغة العالمية فإن الموسيقا تبدو حلاً مُرضيا ، لأنها بفضل مقاومتها للتفسير المباشر تبحث عن نقل الذاتية دون تدخل أى معنى منطقى . ونجاح هذه الموازنة ارتبط بتصريح متأخر جداً لـ ت . س . إليوت معناه أن « الشعر الحق يمكن أن يصل قبل أن يكون مفهوماً » . ومع ذلك فإن فرلين يفهم الموازنة الموسيقية بطريقة محدودة للغاية : يفكر فى هذه الموسيقا فقط من وجهة نظر المقاطع والقافية فحسب ، ولكن بالنسبة لعقل مالرميه الأشد تعقيداً ، ليس المهم تقليد الإيقاعات الموسيقية ، وإنما التشريح ، وبناء الموضوع ، والتنوعات التى تحل محل الاطراد المنطقى ، وحكاية اللقاء بين مالرميه و ديبيسى Debussy أكثر من مجرد نكتة . وعندما قال المؤلف الموسيقى للشاعر أنه الذى وضع موسيقا « أصيل إله الريف » رد عليه مالرميه : « آه ، نعم؟ أنا أعتقد أننى صنعتها أنا » ، وفى الحقيقة فإن الذى يميز قصيدة مالرميه بين الكثير من قصائد عصره - وقد عالج موضوعاً كان شائعاً جداً فى تلك الأيام - ليست الفكرة ، ولا حتى الكلمات (وكلها كانت محببة إلى البرناسيين) وإنما فى البناء حيث حلت المواقف الرئيسية والثانوية التى استخدمت قنوات لمستويات متنوعة لتحديد رغبات الإنسان مع موضوعه ، محل قص

الأحداث ووصفها ، وعلت الصور بعضها فوق بعض ، وانتقلت من مستوى إلى مستوى آخر ، كانتقال مفتاح موسيقى ، وحيث يوجد فيها ارتفاع وانخفاض وسكون على نحو ما فى الاستراحات الموسيقية ، وتطابقها مع الحنين مثل ديناميكية الموسيقا، وكل قارىء يقيس من وجهة نظره الموضوعية نفسها المسافات التى تفصل الواقع عن الحلم ، وتثير نقطة - تمثلها صورة شـفوية عند مالرميه ، ولكن أى شخص آخر يستطيع أن يسجلها على حجر - النقطة التى يطرح فيهـا الفن مشكلة التزامه ، وقد أوفى مالرميه بهـذه الالتزامـات ، مع كثير من البخل ، ففى أحايين كثيرة كان يفضـل الصفحـة بيضاء لا شىء فيها من الالتزام · وعندما نقرأ « أصيل إله الريف » كقطعة موسيقية نكون ، مع ذلك ، بعيدين جداً عن تأثير الإيقاعات البسيطة الصفيرية أو الأنفية ، ولن يعطى عد المقاطع أو نقل معنى الكلمات إلى العلامات الموسيقية البعد الحقيقى لقياس مالرميه الشعرَ بالموسيقا كوسيلة اتصال · والموازنة الموسيقية تستخدم أيضاً فى تفسير التناقض الرمزى ظاهرياً بين العفوية والحساب ، فإذا كانت الموسيقا قد صدرت عن نزعة طبيعية وعفوية ، حتى أنه لا يمكن اصطناعها ، كما لا يمكن أيضاً اصطناع الحالة الداخلية للشاعر ، فإن حساب القصيدة المضمرة صارم ، ودقيق مثل حساب التأليف الموسيقى · نحن فى كلتا

الحالتين بصدد أسلوب عقلى ، رياضى، بدل رد الفعل الغريزى أمام الانفعال ·

ويؤكد مالرميه فى مقاله عن ريتشارد فاجنر بعنوان : «أوهام شاعر فرنسى » ونشره عام ١٨٨٥ ، أن فاجنر كان المثل الأعلى للموسيقى المفكر ، والذى معه يمكن أن تتطابق صورة الشاعر الحقيقى : « إنه يتحدى الشعراء بأسلوب غريب ، وواجبه يغتصبه بشجاعة أكثر نقاء وروعة » · ومع أن موضوع ريتشارد فاجنر كان إحدى الموجات فى اجتماعات الثلاثاء الشهيرة ، إلا أن مالرميه لم يحضر أبدا عرضا فاجنرى ، وهو الشىء الذى فعله بودلير ، وورث حماسته · وفى الحق أن مالرميه عندما جمع بين الشعر والموسيقا كان كل ما صنعه أنه لاحظ الموسيقا والشعر بطريقة جديدة ، مما يتضمن نقداً للأولى ،كما للغة الأدبية ، وفى محاضرته فى أكسفورد عرّف العلاقة بين هذين بأنها « شكلان للفكرة » · وفى سنة ١٨٩٤ أوجز موقفه قائلا : « الموسيقا تتحد مع القصيدة منذ فاجنر لكى تشكل الشعر »(٨) ·

وربما كان أكثر التصريحات وضوحاً بين كل ما قاله مالرميه عن الموسيقا والشعر تأكيده للرسام ديجا Degas ، وتضمنه فيما بعد كتابه « هذيان Divagations » : « القصيدة لا تُصنع من الأفكار وإنما من الكلمات » ، أو بطريقة أخرى ، العقلنة ، كما

يحدث فى الموسيقا ، لا تحدث فى محتوى القصيدة ، كما أن الموسيقىّ أيضا لا يقرر تضمين هذه أو تلك رسالة أيديولوجيه فى تأليفه ، وإنما فى تشكيل القصيدة أو بنائها الذى هو بحساب وتقدير مثلما فى التأليف الموسيقى قانون رياضى . و المقارنة التى قام بها فاليرى بين عمل الشاعر وعمل المهندس مصدرها المباشر مالرميه ، هكذا مثل الفهم الحقيقى للتدوين الرمزى ، وهو شىء مر به تلاميذه عابرين تماماً . وإذن ، طبقاً لمالرميه ، فالتعبير اللفظى يجعل النظرة تجريدية مثلما يجعل التدوين الموسيقى سماع الإيقاع تجريدياً . ولهذا فإن نقاء الشعر مثل نقاء الموسيقا ، لأن فى التأليف الشعرى الناجح تختفى الموضوعات الفطرية فى العموميات الفعلية ، على نحو ما يحدث فى المقطوعة الموسيقية (باستثناء ما يتصل بالتأثيرات المقصودة) فمن المستحيل تحديد الإيقاعات الطبيعية .

وهكذا فإن الرمز طبقاً لمالرميه ليس الصورة العفوية وشيئاً مبهما نشبِّهه بمشاهد فرلين ، وبمناظر الشعراء الرمزيين الطبيعية ، وإنما هو النتاج اللامع لكفاح واع مع مختلف أوجه الواقع المحددة (ومن هنا استخدم لغة دقيقة للغاية) وهَدْمها وترميمها جمالياً فى كلية خالصة ، لا توصف بما يمكن أن يشتقوا منه كل أنواع الروائح الشخصية . وكان مالرميه يقول فى بحثه : « تنوعات

على قضية Variations sur un sujet » : « ما جدوى أن ننقل فى روعة ظاهرة طبيعية فى اهتزازات اختفائها الأخير من خلال لعبة الكلمات ! · ومع ذلك فلو لم يكن إلاّ أن تفوح الفكرة الخالصة ،دون الانزعاج بالاسترجاع القريب أو المباشر لكفى » ·

عندما تأمل جورج مور George Moore مالرميه محاطاً بمعجبيه بين أعوام ١٨٨٢ - ١٨٩٤ لاحظ فى كتابه « سيرة حياتى الذابلة Memoirs Of My Dead Life » أن « الندوة الأدبية » كانت هكذا أشبه بلوحة للمسيح محاطاً بحوارييه ، ومضى بالمقارنة شيئاً أبعد فرأى التلاميذ ، وقد اجتمعوا مع أستاذهم يظهرون فى الأفق الأدبى ، أشبه بحنا وبطرس · وسواء أكان هذا مؤكداً أم لا فالواقع أننا عندما نقرأ اليوم بياناته وأفكاره عن الشعر نكتشف أنهم فهموا خطأ ، تماماً فيما يبدو، ما يريد أن يقوله الأستاذ · فقد طبق التلاميذ مفهوم الموازنة بين الموسيقا والشعر على نحو ما ينظر بعض المتحمسين لجهاز صدى الصوت « الهاى فاى .Hi . Fi » إلى عالم الموسيقا فى يومنا · هم منغمسون جداً فى الاستماع إلى كل آلة من آلات الموسيقا ، ويهمهم كثيراً وصول الإيقاع حسّيا ، ويَدَعون النظر فى الانسجام ونوعية الأنماط ، لأنهم مفتونون بإيقاع الموسيقا ، ويصبحون صُمّاً بسبب استسلامهم للمفاهيم والتخيّل وهما ثروة الإبداع الموسيقىّ العظمى ·

وحدث الشيء نفسه للمدرسة الرمزية ، وولدت في الفترة التي كان فيها مالرميه يدرس مفاهيمه عن قرض الشعر والموسيقا . وأدرك الشبان الرمزيون الأهمية الجديدة التي أُعطيت للكلمة من وجهة نظر تكرار صوت إيقاع الكلمة بدل أن يجعلوه من وجهة نظر كفاءة خيال الكلمة رمزاً . وقد انتشوا بفعالية من قوة الكلمة، وبالتالي بقوة شكل الشعر وأصبحوا كما لحظ رينيه جيل René Ghil مزهواً « آليين » بدل أن يصبحوا موسيقيين ، بالمعنى الإبداعي للكلمة . وحينما نقرأ الأبحاث المختلفة ، واحداً وراء آخر ، التي كتبت خلال أعوام ١٨٨٦ - ١٨٩٠ ، يدهشنا أن نرى كيف أن الجانب الأكبر من النظرية مرتبط بشكل الشعر الخارجي بدل أن يكون مرتبطاً بوظائفه الفكرية .

لقد انكبَّ تلاميذ مالرميه مباشرة على تجديد الشعر ، في ضوء مفاهيمهم عن صفة الموسيقا ، وترجموا مفهوم « إيقاع القصيدة » بـ « البيت الموسيقي » ، ومن الواضح أن مالرميه لم تكن تهمه بخاصة أشكال قرض الشعر التي يمكن أن يتخذها الشعر ، مهما أكد شيئاً يعلو على أي مستوى من الإبداع ، واتخذ وجهة النظر الأكثر تحرراً للعلم الشعري .

وقد صرح مالرميه ببساطة أن أي جهد نحو النمنمة شعر ، وهو نفسه في بداية حياته الشعرية ، في Igitur ، عَبّر من الشعر

السكندرى إلى النثر المسجوع ، وقصيدته الأخيرة « ضربة حظ لا تخطىء الصدفة أبدا » تتحدى فى تجديدها ما ندعوه نثراً وما ندعوه شعراً ، ومع ذلك فهو فى غضون ذلك لم يلغ البحر السكندرى عندما يجد ذلك مناسباً .

ولكن أتباعه المقربين غامروا بحثاً عن التقنيات الجديدة ، وأحد شواهد بياناتهم تظهر لنا أنهم انحرفوا عن الطرق التى كان مالرميه قد شقها . وفى عام ١٨٨٥ تولى جوستاف كانGustave Kahn إدارة مجلة « لافوج La Vogue » التى كان عليها أن تنشر أعظم الأعمال الرمزية أهميةً ، وتضمنت - وكان ذلك على التأكيد أكبر إسهاماتها فى العالم الأدبى - نشر الإشراقات Les Illuminations » لرمبو . وكمدير لأحد أجهزة الرمزية الرسمية أصبح صوت كان من بين الأصوات الأكثر تفويضاً ، ولو أنه أسهم باقتراف أعظم الأخطاء المتصلة بطبيعة الرمزية . وتحليله للبيت ، وللمقطع الشعرى وبناء القصيدة كُلاً ، أبعد ما يكون عن مسلمات مالرميه :

« ما البيت ؟ سُمُوٌّ آنيّ فى أسلوب التفكير . وما المقطع الشعرى ؟ النمو بواسطة جملة شعرية لنقطة فكرة كاملة . وما القصيدة ؟ إنها التركيز بواسطة الوجوه المنشورية التى تحولت إليها المقاطع الشعرية بواسطة الفكرة فى مجموعها التى يريد الشاعر أن

يتصورها . والشعر الحر بدل أن يكون كالشعر القديم مليئاً بأبيات نثرية مقطعة فى أسجاع منتظمة ، يجب أن يكون متحداً بواسطة الجناس الاستهلالى للأحرف الصامتة والأحرف الصائتة المناسبة لها . والمقطع الشعرى يُدرك انطلاقاً من أول بيت ، وهو الأكثر أهمية فى التطور الفعلى ، وتطور التفكير الذى يلد فكرة المقطع الشعرى يخلق القصيدة الخاصة ، أو الفصل الشعرى فى قصيدة شعرية »(٩) .

من الواضح أن جوستاف كان عندما يحدد « الفكرة » قاعدةً للقصيدة فإنه يخطىء تماماً ، ويحوِّل القصيدة إلى أداة توصيل فكرية ، مع أن الواضح ، تبعاً لتفكير مالرميه ، أنها يجب أن تنبثق من موضوع أو نظرة ، مع كلمات جُمعت لكى تتلاءم مثل « نوتة » قطعة موسيقية ، تقود إلى طريقة أو شكل مُعمّم ، وذات معان عديدة . هنا ، على النقيض ، نبدأ بفكرة تجريدية ، ثم يأخذ شكل فقرات فى أقسام تساوى المقاطع . فلنستبعد القافية ، ولنحل مكانها شيئاً اصطناعياً مساوياً : العلاقة المدروسة الموقعة بين الكلمات ، بدل العلاقات الحسية المثيرة للتخيل التى دعا إليها مالرميه . ويصبح بناء القصيدة الكلى ربطة من كتلة متماسكة من الفكر التجريدى الأصيل ، بدل ما كان يحلم به مالرميه : التجريد أو تطهير الشكل الأوَّلى الطبيعى للرؤية .

وقد تحدث ريمى دى جورمون Rémy de Gourmont ناقد الرمزية عن أهمية كتاب مجموعة قصائد جوستاف كان « القصور الهائمة Les Palais nomades » وصدرت عام ١٨٨٧ ، ولحظ أن مساهمة جوستاف كان الأكثر أهمية إلى العروضّ الفرنسى هو اعتراف الشاعر الرمزى أن الفرنسية كبقية اللغات ، فيها نبرة مقطعية ، واقع صرفوا عنه النظر زمناً طويلا ، ومدح كانَ لأنه رد الفرنسية إلى نموذج من الشعر المنبور لاكتشاف الفارق بين البحر والقافية ، ولأنه كان الرائد فى اكتشاف العروض الجديد · واليوم، للأسف ، إذا قرأوا شيئاً من قصائد كان فليس ذلك لأصالته فى العروض ، وإنما لبعض الصور العروضية الناجحة التى تتضمن مشاعر رقيقة عظيمة ، وتستدعى فى الذهن مناخاً من العصر الوسيط المنمنم أو هشاشة الجمال الإنسانى · ولم يكن لدى ريمى دى جورمون فى كتابه « نزهات أدبية » أية نية للإساءة إلى كان ، ولكنه لحظ رغم ثنائه على تقدم المنظِّر فى مجال قرض الشعر - كما ظنّ - ، أنه تغيب فى عمق جهود الرمزيين المتنوعة الغايات المتحدة ، ويوجد انطباع فوضوى : « كل الأضواء تتزاحم فيما بينها ، وتتوالى منتجة الليل » ·

ثمة منظِّر رمزى آخر : جان موریاس Jean Moréas ، يونانى الأصل ، ولكنه شاعر فرنسى متميز ، وكان على تمام

الاتفاق مع جوستاف كان ، وبحث عن التجديد فى العودة إلى أشكال الشعر فى العصور الوسطى وفى استخدام بيت الشعر غير المنتظم الطول والذى أطراه فيما سبق بول فرلين فى كتابه « فن الشعر » : رقم وترى من المقاطع بدل الإثنى عشر مقطعاً الزوجى فى البحر السكندرى ، ولو أنه يبدو غريباً فى أحايين قليلة أنه حقق ما كان يبشر به ، أى أنه لا يوجد شىء من « الباروك » بخاصة فى قصائد البرناسية الجديدة ذات الإلهام الكلاسى ٠

وثمة أمريكيان فيليه جريفين Viélé - Griffin وستوارت مريل Stuart Merrill ، ثريان فى الصور الشعرية ، وملحوظان فى استخدامهما المتقلب للغة الفرنسية ، ويريان لسوء الحظ القصيدة الرمزية مشكلة صدق فى الإيقاع ٠ وعندما كتب ستوارت مريل « سلّم الأنغام Les Gammes » عام ١٨٨٧ ، وهو كتاب يشير ، كما يومىء إلى ذلك عنوانه ، إلى أين يضع القصيدة فى نطاق منظوره الشعرى ٠ وتطلع إلى أن يعطى القصيدة الفرنسية صفة رخامة إيقاع الشعر الإنجليزى ، وفى رسالة كتبها عام ١٨٨٧ إلى فيليه جريفين يقول : « لست الأمريكى الوحيد الذى يحاول أن يدخل فى البحر السكندرى الفرنسى شيئاً من جمال موسيقا الشعر الإنجليزى ٠ إن التعبير عن

الفكرة بواسطة الكلمات وتحريك الشعور من خلال موسيقا الكلمات بداية عقيدتنا وغايتها »(١٠) .

وفى الحق إذا ناقشنا هذا فسوف يكون أسفنا كبيراً ! . وجملة « التعبير عن فكرة بواسطة الكلمات » تذكرنا بالأستاذ الذى يعتقد أنه شرح صعوبةً ما أساسية ، وبعد ذلك يجد التلميذ الذى يقول له عكس ما شرح تماماً . إن مالرميه لا يتحدث عن إيقاع الكلمات، ولم يكن يخطِّط للتعبير عن أية أفكار فى الشعر ، وما قاله ميريل مناقض لتعريف الشعر . ثم يمضى مواصلاً تنمية نظريته ، وملمحاً أنه حتى حينئذ فإن الشاعر قلّد الآلات الصغيرة فحسب - الناى و القيثارة والكمان - وأن الآلية الحقيقية لألحان الشعر لَمّا تزل فى خطر . هل كان يفكر فى « نواقيس كبرى وأخرى صغيرة » ؟ .

ومع أن ميريل تبنَّى مفهوم « التراسل » والتزامن الحسى المستهلكين ، فقد جاء تطبيقه سطحياً للغاية ، مشيراً إلى أن إيقاع الكلمات التى تثير ، فيمـــا يرى ، أحاسيس خاصة يصبغ لون الحـروف المتحركة والصور ، وقد أثنى مواطنه فييليه جرفين على « الأشعار الحرة » لأنها أدخلت ثانية الحركة ذات النبر فى الشعر الفرنسى ، وحاول أن يظهر إلى أى مدى سيتنوع بيت الشعر الفرنسى ويلين إذا أصبح البحر السكندرى ، حتى ولو لم يلغ ،

أحد البحور الكثيرة المستخدمة . ومهما بدا لك غريباً فرغم أن فييليه جريفين كتب كثيراً جداً فى أشكال عروضية متنوعة ، وأظهر معرفة رائعة باللغة الفرنسية وبنائها ، فإن مهارته اللغوية لم تكن أبداً مصحوبة بإحساس شعرى . وهى فيما يتصل بالصوت رخيمة جميلة ، وحتى أحياناً ممتازة ، ولكن صوره ما أسرع ما تثير الملل - حيث تئن الرياحِ وترتجف الظلال وتتودد الأوهام عند أطراف النوافير - ويبقى فييليه جرفين مجرد فرلين آخر فحسب ، من الدرجة الثانية !

وفى الحق ، إذا كان ثمة أمريكى يجب أن يقدم أمثلة لتجديد الشعر الفرنسى فلن يكون أيّا من هذين الاثنين المجتهدين في عالم الشعر ، وإنما آخر توفى دون أن يسمع شيئاً عن الرمزية ، واستطاع حتى من خلال الترجمة أن يجعلنا نحس ببهبة التحول الشعرى وقوته ، والتى تعكسها القوافى الهمجية لقلبه الهمجى ، إنه : ولت ويتمان Walt Whitman ، الذى عندما نُشر فى فرنسا أصبح معاصراً للرمزيين . وقد ترجم جيل لافورج ديوان « أوراق العشب Leaves of Grass » ، وفى الوقت نفسه ظهرت أعمال « الندوة الرمزية »لتظهِر عملاً أكثر منها قولاً أن غير القياسى والانحرافات الشعرية ترن فقط عندما تمثل فردية الروح الشعرى .

وفى هذه الفترة نفسها وصل إلى فرنسا من كوبا خوسيه ماريا دى هيريديا José Maria de Heredia بعد أن رأى أعداداً من الأجانب تكتب فى اللغة الفرنسية ، ولحظ : « أدهشنى أن أرى البلجيكيين والسويسريين واليونانيين والإنجليز والأمريكيين هم الذين يتطلعون إلى تجديد الشعر الفرنسى »[11] . ولم يكن ذلك كل الحق ، فقد كان هناك فرنسيون أيضا ، بنفس تشدد السابقين فى زهوهم الزائف . وكان مقال « دراسة الفعل Traité du Verbe » لرينيه جيل René Ghil الدراسة التى تناولت الموضوع فى جدية بين كل التصريحات المعلنة فى تلك الفترة ، واستحقت حتى كلمات إطراء من الأستاذ . ولمكافأة رينيه جيل أوجز مالرميه تطلعات جيل قائلاً : إنه يحاول بناء « شعر بعيد جداً عن القوالب الموروثة مثل قوالب النثر ، غير قابلة للتقلص إلى أى من الاثنين ، ممكنة التطبيق . أى شرف رائع فى تاريخ أى لغة وفى تاريخ الشعر ! » . هكذا تكلم مالرميه ، ولكن عندما نمضى إلى جيل ونقرأ أن « إذا أمكن ترجمة الإيقاع إلى لون فإن اللون يمكن أن يترجم إلى إيقـاع ، وفى الحـال إلى مفتاح آلة . وكل اكتشـاف [الرمزية] يتركز هنا » . ويبدو من غير المعقول أن هذا العمل الفذ الآلى الصغير يمكن أن يؤخذ على أنه ثورة عظيمة ، وهكذا يقبلها عقل عظيم بالغ الصقل مثل عقل مالرميه .

وعندما نتعمق أكثر فى « دراسة الفعل » يدهشنا أكثر أن مالرميه استطاع أن يقبل التعريف الذى أعطاه جيل للرمزية · يقول جيل : علينا أن نكتب لا من أجل الإحساس فحسب وإنما من أجل الإيقاع أيضاً · أو ربما لم يقل مالرميه « لا بالإحساس ولا بالإيقاع » ؟ إن القول بأن « اللغة علمياً موسيقا » ليس معرفة لا بطبيعة الموسيقا ولا بطبيعة اللغة ، ذلك أن اللغة محكومة بالاستعمال الذاتى ، والموسيقا علامات رياضية ، وكان هنرى دى رينييه Henri de Régnier رفيق جيل ، وشاعراً واسع التقدير ، خصب الإنتاج ، يتفق أيضاً فى أن الأكثر أهمية فى الشعر هو الوزن واستخدام المقطع الشعرى ·

والواقع أن كلاً من ريمى دى جورمون ومثله جوستاف كان يقولان بأن الرمزية تشتمل على طرائق متنوعة ، وكلها تتفق فى رفض الأشكال القديمة ، وهذا فيما يبدو أكبر خدعة بينهم جميعا· وواقع الحال أن أحداً لم يردّ عليه قائلاً : ربما لم يكن قرض الشعر جوهر القضية · وبدلاً من ذلك اتفق الجميع على أنه كذلك ، وحتى الأستاذ لم يحتجّ ·

والوحيدان اللذان احتجا ، فيما يبدو ، كانا : جورج مور وبول فرلين، كلاهما لم يكن موجوداً فى موجة الرمزية الرئيسية ، وإنما كانا مجرد ملاحظين على الهامش · وكان جورج مور قد

وصل إلى باريس فى نهاية أعوام ١٨٧٠ ، وجلس فى بيت مالرميه والمصباح على المنضدة ، وتحدث عن الرمزية معه ، و مع تلاميذه ، ومع ذلك عندما كتب تجاربه فى « اعترافات رجل شاب Confessions of a Young Man » عام ١٨٨٨ كتبها فى لهجة ساخرة عن قضايا جادة ، أبعد ما تكون عن الاعتدال ، وعن الإحساس بالذات ، وعلى يقين من مبايعة تلاميذه : « ما الرمز ؟ القول عكس ما تعنى »ويتحدث مور عن جيل : « الذى أضاف إلى صعاب الرمزية صعوبة الآلة الشعرية · ألم تكن تعرف أن رمبو كان مخطئا ؟ إن « أ » خضراء وليست صفراء ! » (كما لو أن هذا يهمه) · « وطراز جوستاف كان هذا الذى يأخذ اللغة الفرنسية على أنها كمان ، تاركاً قوس انفعالاته يعزف عليها بطريقة همجية » · وكان لدى مور الشجاعة لكى يسمى هذه التجديدات « شذوذات فعلية » · وهى ملاحظات تفتقد الوقار والاحترام اللذين ينتشران فى تعليقات أرثر سيمونز Arthur Symons ، ومع ذلك ، ولسوء الحظ ، فإن النقد الأدبى فضّل مقياس قيم سيمونز عن مقياس جورج مور ، وبالتالى فإن صفحات كثيرة من تاريخ الأدب جيدة التوثيق وقفت نفسها على كتّاب كثيرين كان يمكن أن يطردوا إلى فقرات قصيرة قليلة ·

بين الفرنسيين احتج فرلين حيث بدا مالرميه موافقا ،

وأسف فرلين على أن ما يحدث ليس فرنسياً : « إنه ليس شعراً ، إنه نثر ، وفى أحايين كثيرة تفاهة ، وعلاوة على ذلك ليس فرنسيا ، نحن فرنسيون ، شكراً لله ! »

حدث احتجاج مالرميه بطريقة ناعمة جداً، ومقاله « تنوعات على قضية » وكتبه عام ١٨٩٥ استجابة للصحيفة الرمزية « المجلة البيضاء La Revue Blanche » وثيقة مثيرة ومتناقضة يبدأها رمزياً مرتبطاً بمذهب ، ودون أن يعلن أى احتجاج أو نقد مباشر ينهيها مظهراً أنه يريد أن يقول شيئاً آخر مختلفاً إلى حد كبير . وهو يبدأ المقال مؤكداً أن فرلين مهّد للثورة الرمزية العروضية : « اللغة كمجموعة منظمة فى شكل عَروضى ، تسترد تقسيماتها الأساسية ، تتناثر ، فى انفصال حر ، إلى ألف عنصر بسيط ، ثم أشرت إلى أن هذا لا يختلف عن كثرة الأصوات فى فرقة عازفة التى تظل شفوية » . ثم مدح الرمزيين عن طريق مناداتهم بأسمائهم : مورياس ، وفييليه جريفين ، وكان موريس فيرهارن Verhaeren ، وديجاردن Dujardin ، وموكل Mockel . ولكن ما إن أدى واجبه حتى عاد إلى مفهومه الشخصى جداً والشديد الرقة عن الموسيقا . وقد أشار إلى قوة الموسيقا الجديدة الإيحائية ، وكفاءتها فى تجنب أرض الفكر المختص بالمفاهيم واللاوصفى ، وأشار إلى العمل الموازى الممكن فى الشعر ، ولم

يكن محاكياً لمفاهيم الموسيقا القديمة ، وإنما طبقاً للتقدم الذى تحقق فى كتابة الشكل الموسيقى ، والتى تشى أيضاً بعلاقات فى مجال الرؤية (الصورة) وبتأثير صورة على أخرى ، مثل الرعد فى الغابة ، بدل أن تشى بمفهوم الرعد ومفهوم الغابة . وإذا فضّل الكلمة على الفكرة فليس ذلك لقوتها القياسية ، وإنما لإمكان تعبئة « الاصطدام المتفاوت ، وأخيراً ، كان دائما لطيفاً ، ومهذباً على الدوام ، وظاهرياً دون أن يجرح مشاعر أحد يعرّف موسيقا البيت : « لا بواسطة صفاء أصوات المعادن الأساسية ، أو الأوتار رياح الغابة . وهى بالتأكيد لا - وإنما بواسطة الكلمة المفكرة [وقد استخدم تعبير Parole أى الكلمة المنطوقة] فى أوجها على نحو ما تحدث الموسيقا فى كمال ووضوح ، مثل كل العلاقات التى توجد فى كل الأشياء » . وفى تحديد آخر : القصيدة كالموسيقا الجديدة يجب أن تأتى على الحواجز التى توجد بين الصور ، والحواجز التى تحول دون وضوح هذه العلاقات ، وفيما يرى مالرميه توجد فى هذه العلاقات ، وهى ليست ظاهرة وإنما موحية ، قوة الشاعر الوحيدة لكى يبدع .

هذا المعنى الخفى للنقد الذى من الصعب جداً فك رموزه مثل صعوبة فك رموز الأعمال الشعرية لمالرميه ليس رداً بالغ التأثير على التلاميذ الرمزيين ، مثل القصيدة الأخيرة التى كتبها :

« ضربة حظ لا تخطىء الصدفة أبداً » ، وفيها لا يوجد مطلقاً موسيقا بالمعنى الذى فهمه الرمزيون · وفضلاً عن هذا فإن الكلمات التى اختارها خارقة للعادة ، وفى أحايين كثيرة جاءت فى صوت مزعج خاسر · وكان مالرميه يذهب بالبيت الحر أبعد مما ذهب إليه تلاميذه ، مستغنياً عن المقطع الشعرى الذى كان هؤلاء يعطونه أهمية كبرى · ولعبت بهم خدعة القرن المنظمة ، وهو يرد على الأصوات المتنوعة التى تعطى نغماً متناسقاً مع قصيدة بلا نغم ، ثرية فى التلميح ، فى وضوح شموس على التفسير ، حتى أن أى جهد يبذل فى « فهمها » سيبدد « الملل » الفكرى ، طابع المناخ الرمزى · ولم تكن لدى أرثر سيمونز الغلبان أدنى فكرة عن مقصد مالرميه عندما قال : إن مالرميه سوف يصبح أكثر وضوحاً بمرور الوقت · إن شرح ، أو توضيح « ضربة حظ لا تخطىء الصدفة أبداً » يعادل ، على نحو ما ، شرح قصيدة سيموفونية لريتشارد شتراوسRichard Strauss أو لوحة لفنان تجريدى · نعم إن المعنى متنوع ، وشكله بالغ الوضوح والجلاء مثل قصيدة سيموفونية لشتراوس ، على نحو ما يُنتظر من حلم مالرميه فى شعر « متعمد ومعمارى » ·

مواجهة الإنسان لقدره فى « ضربة حظ » شقت طريقها فى قنوات منشورية عبْر أربعة اتجاهات :

● « الهاوية » المبهمة ، غير المبالية ، التى تبتلع الإنسان ، تنبثق من خلال سلسلة من الصور الكلامية ممتزجة بهشاشة الإنسان وعجزه .

● إرادة الإنسان فى إلقاء « الزهر » على الرغم من إبهام الكون العريض تتضح فيما يرمز للجهد الإنسانى .

● عبثية العمل ترتبط بصور الفشل الفكرى ؛ لأن مالرميه يسأل عن إمكانات نجاته إنساناً وفناناً . الإنكار يصطدم بغايته ، وشظايا الجمل تثير اللاصورة : بلا مركب ، ولا أقلام ، رأس بدون نفع ، عمل بلا معنى ، لعبة بلا محتوى ، بلا راحة ، باستثناء البسمة الفارغة .

● الموضوع النهائى هو غاية التفكير مثل ضوء خافت لكوكبة بعيدة ترسل وميضاً من الأمل . وربما رغم كل هذا فإن الرسالة التى بُثّت فى الفراغ سوف تعيش بقوة . عَبَرْنا مما هو ممكن إلى ما يدعوه الشاعر « هذا الاقتران الأعلى بالاحتمال » . وأسماء الفاعلين التى يعبر بها الشاعر عن هذه الآمال - منتظرا ،وشاكا ، ودائراً ، ولامعاً ، ومتأملاً - تتضمن إلماحة إمكان إدخال شىء من إيقاع أكثر إيجابية فى الرد على أسئلته السابقة، وأخيراً يتقرر الموضوع فى خاتمة هادئة ، ولكنها إيجابية : كل فكرة هى رمية زهر .

فى هذا التقدير الفعلى الذى يقترب من نقل الانسجام الموسيقى ، الصورة أو الرمز فضلة ، وأكثر من هذا فإن الكلمات المختارة هى الآن صور تتضمن نفسها self - contained مستخدَمةً لا فى علاقات منطقية وإنما كملاحظات تشكل نغمة موسيقية ٠ نعم ، إن مالرميه يمثل تحدى الإنسان للفراغ - رسالته عبرت الزمان إلى غاية لا يمكن توقعها مثل قارب ألفرد دى فينى فى البحر - وأى تصور شخصى يمكن أن يعرض لنا عند قراءة القصيدة أو إنشادها ذو أبعاد خاصة تماماً لايشاركها فيه آخر ، تماماً كما أنْ لا أحد يستطيع أن يعرف كيف تظهر الأشياء أمام عيون أخرى ليست عيونه نفسها ٠ وفيما يبدو فإن مالرميه وصل إلى استنتاج أن الصور الأكثر عمومية هى الأكثر خصوصية لأنها يمكن أن تصبح الأكثر شخصية - وليست عميقة فحسب - كما يحدث مع الرمزيين وتحاول التفسيرات الكاملة بالمعنى الذى أعطوه لها منذ عصره أن تُظهر فحسب إلى أى مدى فشلت محاولة مالرميه ٠ وعلى النقيض ، فإن امتداد نجاحه شاعراً يستطيع أن يبين لنا البهجة القليلة التى تركتها لنا هذه التفسيرات ٠

فى هذا الجانب فإن الموسيقا أبعد ما تكون عن أغنية الشعراء الرمزيين السارة حسيّاً والشخصية التى هى ، كما يقول مالرميه نفسه ، مجال الانفعال والأحلام ، وكان يفضل تكوين

السيمفونيـة ، وهى تَحَدّ خالص للخيال والذكاء ، ولو أنه أبعد ما يكون عن تنظيم الإيقاع على طريقة الرمزيين بهذا المعنى . وقد حاول مالرميه فى « ضربة حظ » ربط ما هو مرئى بما هو إيقاعى، كما لو كان يتوقع إنجازاً شفوياً للعلاقات الموسيقية الفعلية على الصفحة ، حيث حجمُ الحرف المطبوع يرتبط بالقيمة الزمنية للعلامة ، والفصل بين الكلمات بالفواصل الموسيقية ، والكشف فى الوقت نفسه عن الكلمات التى توحى بالأنغام فى الصفحة نفسها ، ويجب أن تنبثق تأثراتها من قراءة توقيعية ، كما لو كانت « Cantata » موسيقية .

وقد فهم عدة شعراء شبان من مطلع القرن العشرين أن مالرميه كان يحاول الاعتماد على البناء الموسيقى ، وهو جهد أكثر فطنةً وأهميةً من مجرد استعارة الصوت الموسيقى . وكان هنرى بارزين Henri Barzun رأس الحركة الأورفينية فى الشعر الفرنسى، وينحدر مباشرة من مالرميه مثل الرمزيين العصريين ، وظل يحلم بالتزامن فى الكتابة وبإبداع قصيدة كونية جماعية أقرب كثيراً إلى حلم الرؤية الأورفينية لمالرميه ، منه إلى الشعر الحميم ، التأملى، الخفى ، شعر الرمزيين الرتيبْ .

فيما يتصل بتراث الرمزية فإن فاليرى التقط موضوع « ضربة

حـظ » فى « المقبرة البحـرية » مرة أخـرى بالإضـافة إلى التألق المتفـائل الذى أقـام جسـراً بين رؤية مالرميـه الأخيرة عن رعب « الهاوية » ، والصدى الأخير لتلميذه الشاب : « يجب أن تحاول الحياة » ولكن بناء « ضربة حظ لا تخطىء الصدفة أبداً » يقع خارج نطاق التقنية الرمزية ، ويظل فى نطاق تجريبى ، وهو إبداع تفسيرى شفوى شعرى أكثر منه مذهباً أدبياً · وقد نالت الجوقة الأورفية حظاً من النجاح ، وبخاصة فى أمريكا تحت زعامة بارزين ، واستمرت لزمن طويل · ومع ذلك ، وبطريقة ساحرة رغم هيبة مالرميه الهائلة ، واتساع شهرته ، فإن حلمه فى قصيدة أورفية معمارياً ، والتى أعطى لها مثلاً وحيداً ولكنه لائق به ، لم يدخل أبداً فى تكوين جانب من الموجه الأساسية فى العروض الرمزى ·

وعندما أشار جوستاف كان فى دراسته « رمزيون وساقطون » عام ١٨٨٥ إلى أن هناك « ساقطين » أكثر من الرمزيين اعترف بالضرورة أن الرمزى الحقيقى هو التقنى،على حين أن « الساقط » هو « الهاوى » الذى يتنفس جو الحزن الفكرى و«الملل»· ويقول جوستاف كان إن مصطلح « ساقط » اخترعه الصحفيون لتحديد حالة داخلية ، ودون شك كانوا

يعتبرون أن هذه الصفة التى شاعت تشبه ما كانوا يطبقونه من قبل على الرومانسيين بأنهم : « مرض القرن » .

ومع ذلك ، لو أن قدر الرمزية ارتبط بمدى أهمية التجديدات التى أدخلتها فى قرض الشعر لشاخت سريعاً ، كما حدث فى فرنسا . إن ما أعطى الرمزية معنى عاما وجعلها تعمر طويلا ، وقادرة على الإشعاع ، كان هذه الصفة التى أسموها «سقوطاً » ، ومهارتها فى أن تنقل بواسطة الرمز - الصورة شعور القلق الغامض الميتافيزيقى ، والمعنى الغنائى للنهاية ، بفضل جماعة ذوى مواهب شعرية أوربية اجتمعوا حول « الشلّة » الفرنسية فى الأعوام الأخيرة من القرن الماضى . وجوهر الموضوع استخدام الرمز بدل استخدام الشكل الشعرى ، وبعض الرموز بسبب كثرة استخدامها وشيوعها أصبحت نوعاً من رموز مورس(١٢) مكونة معجماً شعرياً جديدا ، ومنشئة سلسلة من الأعراف الأدبية التى سوف نعرض لها فى الفصل القادم .

● الهوامش :

١ - النصوص المأخوذة من أعمال مالرميه ، وترد فى هذا الفصل ، مأخوذة من أعماله الكاملة ، التى نشرتها مكتبة بلياد ، باريس ١٩٤٥ . ومقابلة إيريه Huret لمالرميه ظهرت بعنوان : عن التطور الأدبى .

٢ - مكانة مالرميه فى الحركة الرمزية ترتبط فى الجانب الأكبر منها بالمنظور الذى تراها منه . إذا قلنا بودلير كان رمزياً فإن مالرميه يصبح حينئذ ، تبعاً لكلمات سير بورا «خلاصة الحركة الرمزية ومجدها» ، وكل ما بعده مناهض للإقليمية . أما إذا انصبَّ اهتمامنا فى البحث عن تأثيراتَ الرمزية فى الشعر الأوربى ودرجة الحيوية التى كشفت عنها الجمالية الرمزية التى أعلنت عام ١٨٨٦ وليس ١٨٥٧ فإن منطلق العلاقة يتغير ، ولن يرتفع مالرميه قمة مؤثرة ، وإن كان مجدبا ، وإنما سوف يصبح ينبوعا غنيا بالجوهر يسهم فى إثراء التربة الشعرية

٣ - انظر ل . ج . أوستين : «أصيل إله الريف» لستيفان مالرميه ، معجم مقارن لثلاث حالات فى القصيدة ، فى دراسات على شرف كارلو بيليجرينى ، مكتبة الدراسات الفرنسية ، مجلد ٢ ، عام ١٩٦٣ ، ص ٧٣٣ . ٧٣٨ . ويرى الأستاذ أوستين فى استدعاء الذكريات القوى عند مالرميه طريقاً يقود مباشرةً إلى بروست الذى أظهر أن الزمن الضائع يمكن دائماً أن يصبح الزمن المسترد ، ومن ثم يكون أكثر حيوية مما كان عليه فى صورته الأصلية .

٤ - مالرميه ، «ترجمة ذاتية» ، ص ٦٦٤ .

٥ - مالرميه ، «ملاحظات وروايات مختلفة» ، ص١٤٤٤ .

٦ – انظر مالرميه ، « تنوعات على قضية » ص ٣٦٨ .

٧ – تم ترجمة هذه الفقرة عن روث ز . تمبل ، كيمياء الناقد نيويورك : تواين ١٩٥٣ ، ص ٢١٣ .

٨ – مالرميه ، « الموسيقا والأدب » ، ص ١٦٠٧ .

٩ – جيل إريه ، بحث عن التطور الأدبى ، باريس : ١٨٩١ ، ص ٣٩٤ – ٣٩٦ .

١٠ – جى ميشو ، رسالة الرمزية الشـــعرية ، باريس : نيزت ، ١٩٦١ ، ص ٧٧٤ .

١١ – انظر : ب . منسيل جونز ، « ويتمان وأصول الشعر الحر » ، « خلفية الشعر الفرنسى الحديث » ، كمبردج : دار نشر جامعة كمبردج ١٩٥١ ، ص ١٣٦ .

١٢ – نظام مؤلف من نقط وقواطع يستخدم لتوجيه الرسائل البرقية وغيرها

(المترجمان)

٦

أعراف المذهب الرمزى في الآداب الأوربية

الرمزية أسلوب ، إنها عنوان .

وقد حدث أكبر فهم خاطىء لهذا المذهب بسبب النقد الانطباعى الذى قام بوصفه . وقد لحظنا فى الفصول السابقة أننا نجد بين العناصر المختلفة التى امتزجت وارتبطت بالمذهب الرمزى ثلاثة ثوابت سائدة : غموض التواصل غير المباشر ، والتآلف مع الموسيقا ، والروح « الساقط » . ويؤكد جى ميشو ، مؤرخ المذهب الرمزى ، رغم معارضة الآخرين له ، أن النظرية الرمزية لم تعد تأتى بأى جديد بعد عام ١٨٩١ ، فقد استقر أمرها وتجمدت . ولا أظن هذا صحيحا . وفى أوائل تسعينيات القرن التاسع عشر وقفت الرمزية فى مفترق الطرق ، وكان عليها أن تختار ، أن تختار بين شعر مالرميه الخاص وشعر فرلين الدافىء ، بين الموسيقا كما فهمها مالرميه وبين الموسيقا كما أوضحها ناظمو الشعر الحر ، بين النرجسية الشخصية وعبادة الأنا العالمية . وإذا كانت ثمانينيات القرن التاسع عشر ، عصر صنّاع المذهب الرمزى ، وتقنييه المهرة ، فإن فترة التسعينيات من القرن

نفسه كانت فترة امتزاج التقنية الرمزية بروح « السقوط » بمقياس عام وعالمى .

وهكذا ، بما أن سوينبورن Swinburne ومور Moore استطاعا فى البدء ، فيما مضى ، أن يكونا شاهدين ومتعاطفين ، فإن الأمريكيين فيالى - جريفين Viélé - Griffin وستوارت ميريل Stuart Merrill شأن الإغريقى مورياس Moréas والبلجيكيين فيرهارين Verhaeren وميترلينك Maeterlinck ، وكوّنوا الموجة الثانية من الشعراء الأجانب التى جاءت إلى فرنسا بعد عام ١٨٩٠ ، لا لتشارك فى الرمزية الفرنسية ، ولكن لتحوّل الرمزية إلى حركة دولية ، وبين عامى ١٨٩٠ و ١٩٠٠ نجد أن شارل موريس Charles Morice قدّم أرثر سيمونز Arthur Symons إلى فيرلين ، وقدّم سيمونز بدوره يتس إلى مالرميه ، ووجد يتس الكاتب المسرحى سينج Synge فى باريس عام ١٨٩٦ . وكان هناك أيضاً إدموند جوس Edmund Gosse ، وكان يقوم بدور الوسيط . وسوف يُدخل إدموند جوس وسيمونز الرمزية فى إنجلترا ، وسوف يضيف يتس وسنج أوتاراً رمزية لقيثارتيهما .

ومن إسبانيا جاء الأخـوان متشادو Machado ، منويل Manuel وأنتونـيو Antonio ، وميجـيل دى أونامـونو Miguel de

Unamuno لقضاء السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر فى باريس ، ومن إيطاليا جاء دانونزيو D'Annunzio عام ١٨٩٧ ، وظل فى باريس خمس عشرة سنة ، وجاء روبين داريو Rubén Dario من أمريكا اللاتينية فى عام ١٨٩٢ ، وقد شكلت نسائم المدرسة الرمزية ومصطلحاتها الشعرية معظم شعره ، وقضى الألمانى ستيفان جورج ، وتقابل مع مالرميه من قبل ، وقتاً فى باريس أثناء إعداد دَوْريّته الخاصة « صفحـات فنية Blätter für die Kunst » للطبع، وساهم أيضا فى دوريات باريس الرمزية ، وبفضل تأثيره انضم النمساوى هيجو فون هوفمنشتال Hugo von Hofmannsthal إلى الحركة الرمزية ، وسوف نرى إلى أىّ مدى تمتع هو أيضا بخصائص المذهب الرمزى .

يمكن أن نذكر آخرين ، كما يمكننا إعطاء تفاصيل أكثر ، فهذه حقائق معروفة ، وليس فى نيتى أن أنقـد المذهب الرمزى هنا . ولكن بعيداً عن هذه الحقائق التى تشير إلى السمة العالمية للعلاقات الأدبية التى نشأت حول الرمزية ، ثمة عامل واحد مثير ويحتاج إلى توضيح : إن التدفق الثانى للكتّاب الأجانب على فرنسا يختلف عن الأول ، لأن هذه الوفود الأخيرة لم تحاول أن تنتمى للرمزيين الفرنسيين كما فعلت الوفود السابقة ، ولكنها

كيّفت الرمزية مع شخصيتها القومية الخاصة ، ومع موروثها الأدبى . وقد اعتبر بعضهم المزاج والموقف الرمزى طوراً عابراً ، وتركت الرمزية فى البعض الآخر بصمات باقية ، وفضلاً عن الأعمال التى بالفرنسية ، أو التى جاءت تقليداً لها ، أو تكيّفا معها ، نمت تدريجاً خلال العشر سنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ، والسنوات الأولى من القرن العشرين ، سلسلة من الأعراف الأدبية(١) بفضلها ظهرت الرمزية من طيات المدرسة الرمزية الفرنسية الضيقة ، وأصبحت حركة أوزبية امتدت فى النهاية إلى أمريكا ، وإلى الشرق الأقصى ، وبلغت حتى اليابان .

أولاً ، دعونا نرى ماذا حدث لحلم خلق تواصل غير مباشر بين الشاعر وجمهور الصفوة الذى يختاره ويتطلع إليه لكى يتقاسم معه رؤيته ، كما رأينا فى أعمال مالرميه فإن التعبير غير المباشر أصبح غامضاً للغاية، حتى أن شعره تحوّل إلى شىء خاص تماما ، بينه وبين الله . ولم يكن ثمة أحد بين أولئك الذين استمعوا له باهتمام مستعداً للغوص إلى هذا الحد ، وأغلب هؤلاء الشعراء المحيطين به فضّل عالَم فيرلين الدافىء حيث المعنى يمكن أن يكون مستتراً نوعاً ما ، والتلميحات الذاتية يمكن حذفها ، ولكن التواصل ليس مبهماً كليةً .

يقول إدموند جوس فى كتابه « الأوراق والفاكهة Leaves and Fruit » يصف عالم مالرميه الشعرى : « كل الحياة ثابتة فيما يرى مالرميه ، وعبقريته مستترة بعمق ، تسكن المنطقة الباردة ، وأنهار الجليد ، والزنابق ، والبجع والماس » . وذات مرة رسم مالرميه فى « سيمفونية أدبية Symphonie Littéraire » ، طبوغرافية مشاهده الشعرية فى حيوية ، ويعتقد أنها نتجت مباشرة من قراءته لكتابات بودلير . هذه المشاهد فيها الأشجار الملتوية التى يشبه لحاؤها شبكة أعصاب متوترة ، وعبر مالرميه عن العلاقة بين الصورة والأعصاب المتوترة بأنها :

« صرخة حزينة كصرخة الكمان ، التى ما إن تبلغ أطراف الأغصان حتى ترتجف كأوراق شجر الموسيقا ... بحيرات حزينة متقطعة تنتشر فى أحواض زهور حديقة خالدة ، مياه راكدة ومعدنية ، ونوافير نحاسية رخيمة ، حيث يتدفق فى حزن شعاع غريب ، يصف رسوماً غريبة تنضح بحسن الأشياء الفانية » (٢) . وتكاد تكون هذه هى المرة الوحيدة التى جاء فيها وصف مالرميه مباشراً . ومنذ هذه اللحظة استخدم الرمزيون هذه المناطق والبجع ، والأحجار الباردة بحرية أكثر ، ولكن المعانى التى ابتكروها من خلالها كانت أسهل مناقشةً ، وهكذا ظهرت الأبجدية الرمزية .

فى إيطاليا فحسب أصبح غموض الصور المخادعة المستترة هدفاً فى حد ذاته، وأدى ذلك إلى موجة من الأدب الهرمسى(٣) . أمّا فى الأماكن الأخرى فكان الإبهام اللغوى أقلّ ، وأصبح الرمز حارساً أو مدافعاً عن « الأنا » الذاتية أكثر منه وسيلة للغموض ، حتى أنه أصبح أقصر طرق التواصل .

يمكن أن نتبين ثلاثة أنواع من الرموز :

- زموز طبيعية .
- ورموز أسطورية .
- ومزيج من المجرد والمادى .

فالرموز الطبيعية ، كالتى يذكرها إدموند جوس ، تبلغ رقماً فضائيا . فثمة بجع كثير جداً ، يكفى كل سلّم نغمات رغبة الشاعر فى التعبير عن النقاء والعذرية ، والعدم ، والخواء ، والعقم ، وكل ظلال جمال الفراغ رغم برودته ! . (وعندما نصل ليتس لن نجد رمزاً واحداً ، وإنما سوف تبلغ تسعة وخمسين فى « البجع البرى فى كول The Wild Swans at Coole » . وبلغ التفكير بالشاعر المكسيكى إنريك جونثالث مرتينيث Enrique González Martinez أن يقترح أن الوقت حـــان ليقـــوم أحـــد بـ « لَوْى رقبة البجعة ! ») . بعامة فإن الطيور تومىء إلى

انبثاقات الروح الغامضة التى لا يمكن وزنها . وبين الطيور الأخرى المنذرة توجد الغربان والنورس والطيور الليلية ، كما فى قصيدة ميترلينك « بصمة دافئة Serre Chaude » وقصيدة " عصافير الليل فوق زهرة الزنبق Des oiseaux de nuit sur des lys" وقصيدة « قَرْعة حزن حوالى الظهر Un glas vers midi » .

وفى ألمانيا نجد فراشات ستيفن جورج الداكنة ، ونخله البرى، وفى الإسبانية مئات الفراشات ، وكلها ليست إلا رُسلاً بين عالمين، كما تقول الطفلة الصغيرة فى مسرحية إبْسن Ibsen : بمجرد أن تصل البطة البرية إلى قاع البحـــر (الشعار المميز للهاوية) لا يمكن أن تفعل أبداً كما كانت تفعل من قبل . ونجد حيوانات أخرى أيضاً : اللبؤة فى صـور أنتونيو متشادو ، والدرافيل عند هوفمنشتال .

ويضيفون إلى أنهار مالرميه الجليدية وأشجاره العقيمة أشياء أخرى : أراضى بوراً نقية ، وقاعات ونجوماً وكهوفاً ونوافير ومرايا وقصوراً وأحواض نبات زجاجية دافئة (وبصمات دافئة هو العنـوان الذى أعطاه ميترلينـك لمجموعته الشعرية) ، ونتذكر دون شك منتزه فيرلين : « ماس وجليد solitaire et glacé » – فى « حوار عاطفى Colloque Sentimental » الذى ترجمه ،

ويصف ستيفن جورج حديقته الخاصة ، حديقة الإمبراطور ، الأسمر ، الكثير الطموح ، والأهواء ، فى القسم الخاص بالقَبلَ Algabal ، المعنوَن : «Im Unterreich » :

حديقتى فى غنىً عن الهواء والدفء .
الحديقة التى غرستها بنفسى لنفسى ،
وطائر بلا دفء حى ،
لم ير أبداً فصل الربيع
من الكرنب السيقان : من الكرنب الأغصان ،
والحقول الكئيبة عند حدودها الكئيبة ،
الثمار ليست أثقالاً مكسورة ،
تلمع مثل الحمم فى غابة الصنوبر ،
ضوء رمادى من المغارة الخفية .
لا تفشى سر متى يأتى الصباح ، ومتى يقترب المساء ،
وشبورة زيت اللوزة المغبرَّة
تحلّق فوق أحواض الزرع والمراعى والنبات ،
لكن ، كيف أبدعك فى المعابد ،
هكذا تساءلت : متى أجتاز متأملا
أو أُنسيت فى أشباح الهم ،
زهرة كبيرة داكنة السواد ؟ (٥)

كل هذه الرموز تثير فى حدة متفاوتة الرغبة فى الهروب لا إلى مقر جديد ولكن بعيداً عن أى مكان لا ترتاح إليه الروح الشعرية ، وتوحى عناصر الماء بالرغبة فى التطهر ، والأراضى الجدباء كما لو كانت استراحة من إنتاج التربة غير المجدى ، وهى فى الوقت نفسه مرآة لحالة نَفْس الشاعر البائسة . ويصعب تحديد إلى أى درجة يمثل الرمز حالة الكاتب الباطنية ، وإلى أى مدى يكون وسيلةً لهروب الشاعر من نفوره الذاتى تجـــاه العالم الطبيعى . وفى الحق كلما كان التحديد أصعب كلما أصبح استخدام الرمز أفضل ، والخلط بينه وبين المجاز البسيط أقل .

فى أحايين كثيرة يتحقق توتر نَفْس الشاعر بدرجـــات متفاوتة ، مثلاً : استعمار القمر عند لافورج رمز لكل ما هو مجدب وما لا يمكـــن الوصـــول إليه ، ولكن مثلين من أشعـــاره « صلوات آخر أحياء القمر Litanies des derniers quartiers de la lune » تُظهران بوضوح الفرق بين المعانى المتضمنة غير المباشرة وتفسيرها الذى يكاد يكون مجازيا :

فندقٌ مزيَّنٌ	Hôtel garni
بالمطلق	deá l'infini
ليتيه ، لوتوس	Léthé , Lotos
إكزودى نوس	(٦)exaudi nos *

يمكنك أن تقرأ بين هذه الأبيـات القصيرة التعطشَ إلى ما لا نهائى ، أو الرغبة فى النسيان وفى الأحلام الحسية ، وهو لا يشير إلى المناسبة ، ولكنه يطلق العنان لتموجات الحدس فى عقل القارىء · وبالطريقة نفسها يمكن للمرء أن يتخيل حدة الاستسلام والاكتشاف التى يتضمنها البيت الأخير · ومن جانب آخر نعتبر الأبيات التالية من سلسلة القصائد نفسها :

كوكب مصاب بالعمى ، قدر محتوم
طيور مهاجرة ، ذات نحيب إيكاروسىIcares

كوكب مغسول بفيضانات غريبة
أحد أشعتك الطاهرة الواقية من الحمى

هذا المساء بدل أن أغرق همومى ، غيّرت سبيلى
وهناك غسلت يدىّ من الحياة ! ·

هنا نجد القصَّ مباشراً ، والمعنى أحادِىَّ الجانب ، شخصى وذاتى ، لا يترك للقارىء مكاناً للشك أو التخمين ، وفى مجاز غير مثير للتصور ، يقابل القمر اللا حياة ، وعماه يوازى رغبة الشاعر فى أن يفقد إحساسه الإنسانى ، حتى يستطيع أن يتجرَّد من وجوده · ولا يجوز تصنيف هذه القصيدة شعراً رمزياً إلا من

خلال نظمها غير القياسى ، وروح « السقوط » الكامنة فيها ، وليس من خلال استخدامها الرموز على التأكيد ٠

بالتدريج ، استخدمت قائمة طويلة من المؤلفين هذه الرموز الكثيرة الاستعمال ، ومع أنها كانت فى البدء غامضة ، جعلوا منها بسبب شيوع الاستعمال ثابتة ومحدّدة ، ورغم أن هذه الرموز كان لها فى بادىء الأمر معان متعددة ، فإن أسلوبيتها قلّلت من تكافؤ الضدين فيها ، ومن طابع لغزها ٠ واستسلمت رتابتها لنوع من الهجاء الذى لازم قصيدة لافورج « سيرة أسطورية » :

كان ملكا من تيليه Thulé

ظلّ وفياً حتى الموت

لم يعشق غير أوزة بيضاء الأجنحة

تطير من بحيرات طاهرة ٠

معظم الرمزيين كانوا على وعى بهذا الخطر الدفين ٠ وأوضح ميترلينك بذكاء الاختـلاف بين الرمز المؤثر والرمز المتكلف ، ودون أن نربط ملاحظته بزمانه فحسب ، يقول : « إن بإمكانه تقييم نوعين من الرمز : الرمز الأوّلى a priori ، والذى يبدأ بشىء مجرد ، يحاول أن يضفى عليه ثوباً إنسانياً ، وبهذا

يقترب من المجاز · والنوع الآخر من الرمز ، وله شخصيته اللا واعية أكثر بكثير ، يَمْثُل دون ملاحظة الشاعر تقريباً ، وبدل أن يعرض أفكاره ويسمو بها ويبقيها حية ، يعد هذه الأفكار لكل الأزمنة القادمة ، ودرجة عبقرية الكاتب هى التى تحدد إلى أىّ مدى يستطيع أن يبدع رمزاً من النوع الأخير ·

وسرعان ما أدرك الرمزيون أنهم عزلوا أنفسهم فى أعراف الاستعارة ، فحاولوا إيجاد طريقة للفرار منها · وبما أن المناظر الطبيعية الداخلية فقدت شخصيتها المثيرة للخيال ، كذلك فقدت أيضاً استخدام اللون ، وإدراك إيقاع اللون حسيّا · وما أسرع ما أخذت السينفونيات الرمادية ، والبيضاء والزرقاء لنفسها تراسلات محدَّدة المعالم ، بديلاً للانفعالات : الأحمر للغضب ، والأزرق للخيال ، والرمادى للشجن · · · إلخ · وناى بان Pan فى أعمال مالرميه ، وكمان فيرلين ، اللذان تشنّجا ، لم يستخدما مرارًا وتكرارًا فحسب ، وإنما أضيف إليهما سلسلة من الآلات الموسيقية الأخرى ، لتبلغ بتلميحات الشاعر الرمزى العاطفية الرقيقة كل مدى : أبواق ، ومعازف ، وقيثارات بين الإسبان بخاصة ، وألحان الجنائز ، وأخيراً ، بعد سنين عدة ، هارمونيكا الأمريكى ولاس ستيفنز Wallace Stevens · وقد نشأ عن استخدام تلك الآلات سُلَّم لونى للأمزجة الذاتية ، والتى من

السهل جداً التعرف عليها · وكما هو الحال فى المناظر الطبيعية المرئية أصبح من السهل تحديد الرموز السمعية ، ومن ثم فقدت صفتها الغامضة ·

أىّ سبيل تَبقَّى ؟ ·

فى تاريخ الأدب الأوربى ، كلّما أضنى الكاتب قدرته الإبداعية وجد ملاذه فى أساطير الماضي · وكانت نهاية القرن التاسع عشر فترة إحياء الهلينية مع اكتشاف فينوس ميلو Venus de Milo ومع الكثير من الكشوف الأثرية فى تراس Thrace · وبإيعاز من بعض الهلينيين ، مثل موررياس Moréas، عادوا إلى المناظر الهلينية مصدراً ثانياً للرموز ، ولكن بطريقة تختلف إلى حد كبير عن طريقة البرناسيين · ونجد فى شعر كونت دى ليل محاولة لإحياء العصر الإغريقى ، ومحاكاة مثله العليا ، كما نجد محاولة لبعث عبادة الجمال فى شعر الرمزيين ، واستخدام الرموز الإغريقية أكثر بكثير· وكما لاحظ جاك ريفيير Jacques Riviere الذكى بعد عدة سنوات : « لم يبق فى يونان شعراء اليوم أى شىء من كلاسيتها · إنها أرض أحلام يذهبون إليها للهو مع الحوريات » ·

بان والحوريات وسافو Safo وديانا Diana ، وليديا Leda ، وآكلوا ثمار اللوتس Lotus - eaters ، وأريادن Ariadne كل

هؤلاء أصبح استخدامهم شائعاً جداً ، وفى منتصف القرن صاروا رموزاً سقيمة بالية ، وجعل منهم الرمزيون سكّان أحلامهم الغامضة ، مؤكدين على وهمية هذه الشخصيات فى عالم الحياة اليومية أكثر من تأكيدهم على قدرتها على توصيل رسائل متجددة دائماً . وفى كل مرة تظهر فيها إحدى هذه الشخصيات تكون علامةً على أن الشاعر ترك عالمه الذى يتنفس فيه ، ونفى نفسه فى مشاهد من الأساطير الخيالية الخالدة ، حيث تمتزج أحاسيسه الفانية مع أحاسيس تلك الشخصيات غير الأرضية ، وقد أضافوا إلى تلك الأسماء التى عرفناها فيما سبق سلسلةً من الأسماء الأخرى الأقل استخداماً ، مثل بروسربين Proserpine ، والذى يمثل ارتباطه بالموت والحياة تحالف الشاعر المحتم مع ذاته فى الوقت نفسه . وقد أحدث استخدام الأساطير الإغريقية من جديد ، فى صورة غامضة ، تجديداً هائلاً فى الموضوعات . وأضيف إلى تلك الأساطير شخصيات أسطورية أخرى ، بعضها بإلهام من فاجنر ، مثل : لوهنجرين Lohengrin وإلزا Elsa ، وبرسيفال Parsifal ، وشخصيات أخرى تنتمى إلى العصر الوسيط ، مثل ميلوسين Mélusine . وأضاف يتس شخصيات أخرى سلتية أشد غموضاً ، لأنَّ معرفة عامة الجمهور بها كانت أقل .

كانت الغاية من استخدام الأسطورة مزدوجة : خلقُ جَوّ

من الغموض من جانب ، وإيجاد وسيلة بيان مثيرة للخيال من جانب آخر · ولسوء الحظ فإن المخاطر فى هذه الحالة بلغت حداً جعلها أشبه بحالة الزنابق وكهوف المشاهد الباطنية · وفيما يرى موريس ورينييه Régnier فى فرنسا ، وهوفمنشتال ، وجورج ، وهوبتمان Hauptmann فى ألمانيا ، فإن التلميحات الكلاسية فشلت فى أن تقوم بدور الرمز الوسيط ، وبدت غايةً فى حد ذاتها ، وهكذا ضغطت ما أسموه رمزية ليصبح كلاسية جديدة · وأصبح التحديد الفكرى لهذه الشخصيات الأسطورية فى المسرح أكثر وضوحاً ، فى مثل مسرحية « الجرس الغريق Sunken Bell » ، وخلقت ازدواجية بين العالم المادى الملموس والعالم المتخيَّل الذى يميل لأن يكون متكلفاً ودقيقاً · وأعطت الرموز السلتية نتائج أفضل نوعًا ما ، ولكن ، لسوء الحظ ، ما أكثر ما فسَّرها مؤرخو الأدب المتحمسون بأسلوب عقلى أكثر مما يجب · أكثر أشكال الرمز نجاحا ما نشأ عن مزج الملموس ، أو الحقيقة المجسدة ، بالمجرد أو بالمزاج الباطنى · ويلحظ القرَّاء اليوم ، فى أى مكان ، تميُّز المثال التالى من ديوان « بصمات دافئة » ، لميترلينك ، مستقلاً عن إطار ارتباطه الخاص ، لأنه أداة شعرية ظلت سائدة عبر الجانب الأكبر من القرن العشرين :

روحى مدَّت يديها الغريبتين

على أفق نظراتى
معذرةً لأحلامى المبعثرة
بين شفاه ابتهاجاتك الملائكية .

عادة ،كمـا فى قصيدة « الزائـر الهـائم Le Pelerin passionné » لموريا س تصبح الطبيعة أحد أذرعة الاسَتعارة فى هذا اللون من التصوير ، حيث تغلِّف الطبيعةُ تَراسلَها مع ذات الشاعر الباطنة ، بالأسلوب الذى أشتهر ببكاء كمانات فيرلين :

حزينة أيتها الكائنات الشاحبة فى بحار مسقط الرأس
أوَ ليس من جسمك النحيل تمتد السيقان
إلى بحار مسقط الرأس !

أيها الحب أنت لم تعان غير رغبة مرحة
أنت هيمنتَ علينا ، أوه ، ألا تنبع مِن عينيك
رجفةُ بحار مسقط الرأس !

وتسود التقنية نفسهـا فى أعمـال بعيدة كل البعد عن مسرح « الشلة » الرمزية . وقد أعطى الشاعر الهولندى ليوبولد J . H . Leopold (١٨٦٥ - ١٩٢٥) الذى كتب قصيدة رثاء بمناسبة وفاة فيرلين ، أمثلةً كثيرة لذلك الامتزاج الرمزى بين ما هو مادى

وما هو روحى ، كما فى القصيدة التالية :

آه ، كلُّ ما تصادف
أنْ يكونَ سعادةً رائعة
فى الإيمان بقربك
أفلتَ سريعًا .
شدّ بين المخالب
تلك القبضة القاسية
للندم الوحشى
الجبان النازف (٧) .

وللزهور أيضاً هذه الدلالة المزدوجة بين المحدّد والمجرد فى سلسلة متوازية ، فى قصيدة « تسبيحة Antifona » للشاعر البرازيلى جـوزيه داكروث إيه سـوسه José de Cruz e Sousa (١٨٦١ - ١٨٩٨) ، ويسمونها بجعة الرمزية ، ونشرت لأول مرة فى مجموعة « Broquéis » عام ١٨٩٣ ، وتنتهى القصيدة بالآتى :

زهور غيظ سوداء ، زهور غامضة
غراميات ضبابية ، رنّانة ، واهنة . . .
أربطة جراح قديمة محمرَّة
على جراح مفتوحة تتدفق أنهارا .

كل شىء ! ، أعيش ، التوتّر والدفء ، والقوة
لزوجة الحلم المستحيل
يمضى مغنّيا أمام الصور الضبابية
وهمهمة الموت الغامضة ·

بإيجاز ، وبغض النظر عن المعنى الخـاص المستخدَم يمكن القول إن هذه القصائد يمكن تمييزها عن القصائد الرومانسية دائماً ، عندما تستخدم الحوار الذى يثير الخيال الفعّال بطرق متعددة : الكلمة غير العادية ، والغاية ، والمشهد الطبيعى ، والأسطورة ، والجمع بين الخصائص المجرَّدة والمحدَّدة ، والعلاقة بينهما غير مؤكدة · وقد استُخْدِمت كل هذه الأدوات للسمو بالمعنى المباشر ، وفتح آفاق الحدس ، والارتفاع بالتجربة المحدودة عند الإنسان الشاعر والإنسان القارىء إلى مستوى متعدد الإمكانات · وكان هذا الهدف أحدِ « مقامات » الرمزية الأوربية العامة والأساسية · وإذا ظهرت النتيجة اليوم فى شكل سلسلة من الأخطاء الجريئة ، فإن ذلك يعود ، فى جانب كبير منه ، إلى أن الأعراف أصبحت واسعة الانتشار جداً ، وتمَّ تَبنِّيها واستخدامها عالمياً فلم تعد تسمح للأصالة ولو بهامش صغير ·

ما الذى حدث للتآلف مع الموسيقا ، واقترحه كل من

بودلير ومالرميه على نطاق أوربى فى نهاية القرن الماضى ؟ الشعراء الذين تعلّموا توظيف التعبير الرمزى فى لغات عدة ، احتذوا نماذج الإيقاع المرنة التى تضفى على الكلمات مزيداً من الموسيقا ، فى الأغانى الإسبانية المرحة ، وفى نظم الشعر الألمانى القياسى ، وفى ترجمات سيمونز الإنجليزية . كان التأكيد على موسيقية الكلمة نفسها أكثر من التركيز على وظيفة البيت الشعرى .

إجمالاً تم الحفاظ على النظم الشعرى الألمانى ، لأن ستيفان جورج ركز اهتمامه الأكبر على قوة « الكلمة » وموسيقاها أكثر مما ركز على تنوع العروض ، وفى قصيدة أنرو هولز Anro Holz « Mittelachsenpoesie » نرى كيف استطاع التجريب اللغوى أن ينتج تركيباً كلامياً وتراكماً صوتياً لحظة إبداع الصورة كشكل من أشكال التواصل التركيبى ، وقصيدة Barocke Marine تعطى مثالا فعليا لهذا النوع من الصور الكلامية واستحضارها غير العادى لروح حورية البحر :

فوق ظهر الدلفين اللامع
تنطلق صدفية
رافعة رأسها فى شموخ نبيل
بعيون متوهجة ، غامضة ،

بردفين ممتلئين ،
بفخذين ريّانتين ...
بسرة رائعة ،
ذات الصدر البهى ،
تصعد أنثى ! (*)

والحق أن سهولة اللغة الألمانية فيما يتصل بتخليق كلمات جديدة بقدر الحاجة إليها يتيح للشاعر الألمانى حريةً رائعة حُرِم منهاَ الشعراء فى اللغات الأخرى .

يستطيع المرء ، حتى دون معرفة اللغة ، أن يشعر بالدور الذى يلعبه إيقاع الكلمات وموسيقاها ، ويتجلى هذا واضحاً جلياً فى مثل النماذج التالية من الأشعار الروسية ذات الإلهام الرمزى :

ساحرتى العزيزة ، ماريتى
منارةٌ تتلألأ للأحلام ،
سراب البحر المتمرد

---

* أخطات المؤلفة فى نقل النص الألمانى ، فلم يستطيع أحد فى القاهرة رده إلى أصله وترجمته ، وتولى ذلك تلميذى النابه الأديب الشاعر ، الدكتور محمد أبو الفضل بدران ، المدرس فى كلية الأداب فى قنا ، ويعمل الآن أستاذا زائرا فى جامعة بون ، عاد إلى ديوان الشاعر نفسه ، وصوب النص ، وترجمه إلى العربية . فله شكرنا مضاعفا . (المترجمان)

ساحرتى العزيزة ماريتى

Moi mily mag , moya Mariya

Myechtam mertsayushchi mayak

Myatezhny mareva morskiye

Moi mily mag , moya Mariya.

{ الشاعر فاليرى بريوسوف Valery Yakovlevich Bryusov }

تلك الروح المتأججة ذاتها ، وكان

صمت الليل يترقب ويترعرع .

I sama ta dusha , shto pylaya , Zhdala

tsvela nochnaya tishina

[الشاعر أ . أ . بلوك A.A. Blok]

ليلا ، ليلا ، ليلا تتمايل

اثنان : دفاتيلنو - أليى ستاكلا

بيلى ليلى ، أليى لالا

كنت أنت البيضاء والقرمزية

Lila , lila , lila kachala

Dva tel' no - aleye stakla .

Belei lilei , aleye lala*

Bela byla ty i ala ...

[الشاعر فيدور سولوجوب Fedor Sologub]

إن الميل إلى التنوع يبدو أكثر من الميل إلى التبديل ، وفيما يتصل بكتابة الشعر لإثارة حالة من التخيّل غير اللفظى فإن أعمال مالرميه الفذة لن تتكرر ، يكفى أن يكون له « أصيل إله الريف » فحسب ، أو « ضربة حظ » ، ولكن يبدو أن جماليات مالرميه فتحت أمام كلود ديبيسى Claude Debussy رؤى داخلية جديدة ، وجعلته يتعمق فى طبيعة الموسيقا ، وعند تلحينه « أصيل إله الريف » حرّر الموسيقا فعلاً أكثر من الأنماط المؤثرة المميزة ، وفتح المجال أمام تعبير أعمق خيالاً ، وليس وصفياً ، من خلال إدخال سلسلة من الآليات الجديدة التى توحى بصوفية

(*) كلمة « بيلى » قريبة إلى معنى « أكثر بياضاً »، و « أليى » إلى معنى « أكثر قرمزية » ، وربما كان اللون الأبيض هنا رمزاً على الأمل والقرمزى رمزاً على الحب ، وقد أوردنا النص فى لغته الأصلية لتبدو الظاهرة الموسيقية واضحة ، ولا يحتاج المرء إلى معرفة الروسية لكى يلاحظ مثلاً أن كلمات الأبيات الأولى تبدأ كلها بحرف M . (المترجمان)

لم يَقربها بَعْدُ المجار الديني · وكان على ديبيسى أن يقوم بالمثل ، وعلى نطاق أوسع ، مع مسرحية ميترلينك الغنائية « بيليا وميليزاند Pelléas et Mélisande » ، وكان عليه أن يبدأ أسلوباً جديدا ألهم آخرين من شعراء الرمزية مثل : فوريه Fauré ، ودبيار Duparc ورافيل Ravel ، وريتشارد شتراوس Richard Strauss القوى ·

وكما سنلحظ فيما بعد ، كان تأثير جماليات الرمزية فى الشكل الدرامى أقوى بكثير من تأثيرها فى شكل الشعر الخالص ، بصرف النظر عن تنوع أنماط الشعر التى حاولوها · وعندما نلحظ تطور الشعر من وجهة نظر الأفضل ، يبدو لنا جليّا أن القصيدة النثرية والشعر الحر كان لابد أن يتطورا على أية حال ، حتى بدون أعمال الرمزيين ، اعتماداً على النماذج التى نجدها عند بودلير وبو و وتمان · وفى الحق إن كآبة الرمزيين المبالغ فيها أثارت رد فعل عند لافورج ، وفيما بعد عند ت · س · إليوت ، والذى دفع البندول إلى الجانب المقابل ، حتى أوصله إلى النثر ، لا بسبب حرية الموسيقا ، وإنما بسبب بساطته الدارجة · وجاء هذا احتجاجاً على المبالغة فى التنميق المتعرج فى موسيقا الشعر الحر ·

وعندما علق بول فاليرى على أهمية الرمزية تاريخياً فى

تطور الشعر قال : « لا توجد جمـاليات رمزية » ثم استطرد قائلاً : « جمالياتهم فرقتهم وأخلاقياتهم جمعت بينهم »[٨] . ويؤكد ، وهو على حق ، أن الوعود بتجديد شكل الشعر لم تتحقق بأكملها تماماً . وأما ما أطلق عليه اسم الأخلاقيات فليس إلا وجهة نظر الرمزية فى الحياة وفى العالم ، وقد حاولنا من قبل بلورتها تحت مسمّى « روح السقوط » . وفى النطاق الأوربى نجد أن أكثر مظاهر الرمزية استمراراً وقابليةً للتطبيق كان مزيجاً من المواقف والأمزجة التى أوحت بها كل هذه الأشكال والرموز . ومع أن النقاد فى لحظة معينــة كانــوا على حــق فى التفرقة بين « الرمزى » و « الساقط » ، إلا أن الدلائل كلها تشير إلى أنه خلال الأعوام العشرة الأخيرة من القرن الماضى ، أصبح الأمران متضافرين تماماً ، وبدون وجود روح « السقوط » فى الرمزية لا يتبقى إلا فروق قليلة بين الرمزية والرومانسية . وعندما نتأمل عن بُعد النتاج الشعرى الهائل ، ونُصَفِّى هذا الكم الضخم من الكتابات عبر الأزمنة ، يبدو من الواضح فعلاً أن تلك القصائد جميلة حقّاً ، وأنها مؤثرة وباقية وبارزة ، حيث يسهم التعبير المدروس بكـل تأكيد فى الكشـف عن طبيعـة اليـأس المـلازم « للسقوط » .

مرة أخرى يجد الشعراء أنفسهم بين اختيارين : أن يكونوا موسـوسـين Neurasthenics عاكفين على عبادة «الأنا» الشخصية ، ضائعين تماما فى الأحلام والهلوسات ، مثل بطل الكاتب الفرنسى ويسمان Huysmans فى روايتـه « بالمقلـوب A Rebours »، أو أن يفسحوا مكانا أرحب لتأملاتهم عن الفناء ، بتحويل الهموم الشخصية إلى تأمل « الأنا » العالمية . وهنا نجد القضية فى صالح مالرميه بشكل واضح ، فأعظمُ مجالات تأثيره كان عليه أنْ يمارسها من خلال الاقتراحات التى تركها من بعده ، ومن خلال سلوكه الشخصى ، وعن طريق كتاباته ، وفى تحديده روح « السقوط » : طريقة الانسـحاب ، والاهتمـام بغموض الحياة ، وعَبَثية الإرادة الحرة ، ودنوّ الموت من الوجود الإنسانى يومياً ، وجحيم جهلنـا ، وفضـلاً عن هذا كله الوعى بدور الفنان ، وسلوى الفنون بوصفها الوسيلة الوحيدة لوضع حد للصدف المدمرة ، وبقاء الإنسان بفضل نشر فكرة .

وعندما قبل الرمزيون هذا الوضع أظهروا طابعاً فلسفياً أكثر عمقاً من فيرلين ، أو من شخصية دورين جراى لأوسكار وايلد . والمرأة التى اعتبروها رمزاً للتأمل الذاتى أصبحت تمثل الفراغ فى غيبة الحياة ، أو الاستسلام لصفحة بيضاء ، حيث يمكن أن تزدهر

عليها قصيدة . وإذا كان « السقوط » يعنى أساساً وعى الإنسان المستمر بفنائه -« أو المأساة اليومية »كما يطلق عليها هوفمنشتال ، أو الشعور المأسوى بالحياة كما عبَّر عنها أونامونو Unamuno - إذن فقد تم التغلب على فناء الفنان مبدعاً باستمرار العمل الإبداعى ، واستطاعت النهلستية أن تنكر وجودها ذاته من خلال العمل الفنى . وما تبيّنه رَمبو من قبل ، عندما فرّق بين المغرور والفنان المبدع ، أصبح المعيار الحقيقى لصلاحية العمل الفنى الرمزى . هل يتكون ما أسموه باكتشاف النفس من تأثيرات الحس المبهرة المتزامنة ، أو من الهروب الكبير إلى الوحدة ، أو من توحّد الصفوة مع الآخرين ، أو من البحث عن السلوى عن طريق الكحول والمخدرات ؟ . أم أن صور الموت والخراب ، وقسوة الزمان ، وضعف الإنسان ، تسمو على الانشغال النرجسى وتمثل حالة البشرية ؟ . أفضل الرمزيين مَن تمكن مِن الوصول إلى هذه الغاية .

وقد حدّد كلٌّ من ميترلينك ولافورج مسار الميتافيزيقا الجديدة ، والتى تتكون من وعى عميق بالفراغ الذى يجرى فيه الإنسان أعمى ، دون أن يعرف من أين أتى وإلى أين يُشرع ، وأما رمز لافورج فكان نباحاً نهلستياً ، ويشبِّه فيرهارين Verhaeren الإنسان يبحث عن قدَره بالصياد « معزولاً فى وسط

الضباب » وزرقة روبين داريو الزائفة ، والتى عبر عنها فى قصيدته « أصيل استوائى Tarde del Trópico » تمثـل تعاسته ومرارته ، (والتعاسة angustia والمرارة amarga هما كلمتاه المفضلتان) . وانشغاله بجهنم الأمواج ونحيبها :

من الهاوية يرتفع الساق مرّاً ورناناً

وعندما تغنى العاصفة يبكى الموج .

والإحساس الدائم بأنه عـابر سبيل ، وفى قصيدة عنوانهـا « ليلىّ Nocturno » يعبر عن الضيق بمرارة نزع زهرة الحياة ، وعن حزنه العميـق ، وعن تفاهات الهمـوم الصـغيرة ، وفى قصيدة « المقدَّر Lo fatal » عبَّر عن عبثية القدر الإنسانى فقـال : « لا يوجد ألم أكبر من ألم أن تكون حيّاً . . . أن تكون موجوداً ولا تعرف أى شىء . . . ألاّ تعرف إلى أين نمضى ولا من أين جئنا ! » .

لا نعرف إلى أين نمضى ، ولا من أين جئنا !

إنها عبارة قالها عدد كبير جداً من شعراء هذه الفترة ، ووضعوها على ألسنة شخصياتهم .

وقد استخدموا كل الأساطير التى اهتمت بهذا اليأس من قدر الإنسان . ومن هنا نجد أن أسطورة هاملت ، وهى مثال ممتاز

لنفس موقف نهاية ذاك القرن ، لا تماثل الشخصية الشكسبيرية التى تتصارع مع ذاتها ، ولكنها على النقيض ، تتبلور فى اللحظة التى يتأمل فيها هاملت جمجمة يوريك Yorick . وهذا هو الهاملت الذى عرّف الإنسان بأنه « خلاصة تراب » ومن أقصى أوربا إلى أقصاها ، وتحت لواء الرمزية ، أصبح الشعر « رقصة جنائزية » ، حيث الموت ، وهو الدخيل الأعظم والأشد هولا ، ينتظر فى الظل ، يمتزج بنا ، ويخلع قناعه فى اللحظة الأقل توقعا . ونرىَ هذا واضحاً فى أعمال هوفمنشتال ، ففى قصيدته « الموت والموت Der Tor und der Tod » يقول :

رغم أننا نخفى الموت بأعيننا وبكلماتنا
إلا أنه فى كل مكان .

وفى قصيدة « Der Weisse Fächer » يفسر :

أعرف أن الموت هنا دائماً
دائماً يحوّم حولنا
حتى إذا لم يشاهده أحد
يقف فى مكان ما من الظل ينتظر
أو يجثم على طائر صغير يقتله
أو ورقة شجرة ذابلة يسحقها .

« الموت موجود دائماً ، مختبىء فى الظل ، يَشِى بوجوده طائر صغير أو سقوط ورقة شجر ! ، فالحياة تتسرب من بين أصابعنا ، ويقول هوفمنشتال : إنها ليست إلا خيال ظل ·

وتتعدد تجسيدات الموت ، وتتجاوز غموض الرموز إلى وضوح المجاز ، مثلاً : ملكة العدم إكليل ورود مصنوع من النجوم عند روبين داريو ، وعند خوان رامون خمينيث Juan Ramón Jimenez الفراشة اللا محدودة · ولكن تجسيد الموت ليس جميلاً على الدوام ، وعادة ما يأخــذ أوضاعاً وملامح مرعبة ، مختفياً وراء الأقنعة ، وفى أعظم التمثيليات فناً ، كما فى « الدخيل L'Intruse » لميترلينك نلمح الموت ماراً أكثر مما نراه موجودا ، من خلال تأثيره فى الأحياء أكثر من مواجهته لهم ·

والنتيجة المباشرة لفرط الحساسية وعياً بالموت ، هى الميل إلى العزوف عن قوى الحياة كإعلان متواضع عن حرية الإرادة · ومن المهم أن نلحظ ، من هذه الزاوية، ما يحدث لفكرة الحب ، فى تعامل الرمزيين المثير معها · ويمكن أن نرى تغيراً واضحاً فى قصائد الحب الأخيرة عند بودلير ، وقد هجر كلاً من فكرة الحب الروحى المثالى ، وفكرة الحب الشهوانى ، وعندما بدأ يكتب قصيدته « نساء ملعونات Femmes damnées » يساوى بين الحب

ومراوغة الحلم . وتوضِّــح قراءة القصيدة فى دقـة أن مسـاحقة « النساء الملعونات » ليست فى الحقيقة إلا خوفاً من الحب ، أكثر منها تحقيقاً لرغبة شهوانية ، وتنسب عادة لأتباع سافو Sappho ، وانسحابهن من الحب الطبيعى يبدو أنه نشأ عن الخوف من وحشية الحياة :

اذهبى ، إذا أردتِ ، ابحثى عن خطيب غبى ،
دَرْس يفتح قلباً بكراً لقبلاتها القاسية .

لسنا بعيدين عن هيروديا مالرميه ، حيث لا تبحث سالومى عن المتع الفارغة ، وإنما عن ظل إنسانى يُبطل فى نفسها عرامة الحياة ، فهى تنظر إلى الدنيا من خلال مرآة ، ولا تستطيع أن تواجهها مباشرة :

أحبُّ هَوْلَ أن أكون عذراء ، وأحب
أن أعيش بين الرعب الذى شيّب شَعرى
والمساءِ الذى يغرب فى فراشى ، منحطّاً
أشعر بالسلامة من الشهوة عديمة الجدوى
برود نورك الفاتر
أنت التى تموتين ، أنت التى تحترقين من العفة
ليلة بيضاء من البرد ، ومن قسوة الثلج !

نفس الانسحاب من الحياة فى روح « الساقط » نلحظه عند لافورج فى « سِيَر أسطورية » حيث يرفض هاملت أوفيليا قوةً للحياة ، مفضلاً عليها نقاء العدم ، على حين يصبح كل من سالومى وديانا ولونجرين Lohengrin وبان وسيرنكس Syrinx تعبيراً عن رفض الحياة نهلستيا ، الحياة التى يعتبرونها جهداً ضائعاً . فتظهر سالومى عطراً لكل ما هو ضائع ، وعطراً للتضحيات الضرورية . وبمعنى آخر رمزاً للضياع والموت . وفيما يرى لافورج ، وهو يمثل صورة مصغرة لروح « الساقط » حتى إغواء الحلم ليس مهرباً حقيقاً . ويرد على « أصيل إله الريف » لمالرميه فيقول : وأسطورة ملاحقة الحورية سيزنكس لإعطائها بان تستمر فى الأصيل المضنى الذى ينتهى بذوبانه فى الليل . (بكل تأكيد أصبح الأصيل ليلاً يشى ببرودة نهاية اليوم المجدب ، مما ينتج عنه نهاية الحب ، ونهاية الإلهام ، ونهاية الدنيا) . ويسبح لافورج المسلول فى تيار صرخته النهلستية . وإذا كانت « السعادة هى ملاحقة المثل الأعلى ليس إلاّ » كما يقول سيرنكس ، فإن التخلى عن المثل الأعلى حينئذ هو نهاية المطاف .

ما أسرع ما توصل لافورج إلى هذا الطريق المسدود ! .

إنه يعنِّف الربة ديانا لاحتفاظها بأعضائها التناسلية سليمة لم تُمس ، ويجعل لونجرين يوبخ إلزا على إظهارها ميولاً لا

شهوانية . وأخيرا عندما يُقلع لونجين طائراً على ريش وسادة تحولت إلى بجعة ، فإنما يفعل ذلك لكى يبلغ ذروة الحب الميتافيزيقى ، حيث تلوث أنفاس غير العذارى مرايا أنهار الجليد الصافية . ونلحظ أنهم عندما يتخذون من الطفلة الصغيرة رمزا للنقاء بعامة ، حتى فى هيروديا لمالرميه ، فإن لافورج يتعمق أكثر ، ويعتبر رمز النقاء مصدراً فعالا للنجاسة ، لأنه رمز يحتوى بالضرورة على قوى الحياة الخالقة :

... الوسادة التى استحالت أوزة ، بسطت جناحيها قهرا ، ومن خلال امتزاجها بالفتى لونجرين Lohengrin ارتفعت ، و نحو الحرية المتأملة ، أقلعت لولبياً فلكياً ، أقلعت فوق فجوات البحر المقفرة ، أو فيما وراء البحار ، نحو مرتفعات ميتافيزيقا الحب ، المرايا الجليدية التى لا نفس فتاة ، ولا ملّحت كدر بخار .

ويغنى لافورج أغنية تأليه السوس ، رمزا « لِقبلة الجدب القطبى »

يحب أن ننوه بأن روح « السقوط » عند الرمزيين المعاصرين ليست انحرافا خلقيا ، وإنما تصوف فقد دواعيه الدينية ، وحلَّ محلَّ معنى « الروح » الدينى الوعىُ بالنفس الإنسانية المشتركة عند

الإنسان الضائع فى عالم حسّى لن يفهمه أبدا · ويعبر البرازيلى كروث إ · سوسا Cruz e Sousa عن الحالة هذه بـ «Saudade» ، وهى كلمـــة تشى بمزيج من الشوق والحنين والبعد عن الحياة ، ولا يمكن ترجمتها ، لأنها تشترك فى المعنى مع كلمات أخرى مثل : « اعتكاف retiro » و « خلوة erme » و « فلاة deserto » و« خلاء sentâo » و « وحدة solidâd » ، فهى تؤدى هذه المعانى كلها مرة واحدة · وتصبح مهمة الشاعر أن يقدم الإنسان مكفّنا فى هذه الصوفية الأرضية ، وأن يصورّه ضحيةَ قوى لا سلطان له عليها والعلاج لا يكون بالهروب إلى نقطة أخرى من نقاط الحياة ، وإنما بالانسحاب من وتيرة الحياة نفسها كلها · وقد لخص دانونزيو هذا الموقف عام ١٩١٢ فى صيغة ملائمة ، يقول فى «استشهاد سان سباستيان Martyrdom of Saint Sebastian» : « على المرء أن يكافـــح حتى يبلغ ذروة الإحساس بالعـــزلة واللا دوام ، وعليه أن يحطم شيئا فشيئا كل القيود التى تربطه بالحياة ، والتى تؤدى إلى ضياع جهد ثمين · ولا أعرف نعتا كريها للإنسان أكثر من أن ندعوه سعيدا » (٩) .

ثمة توازن حساس جدا يبقى على وحدة روح « السقوط » والصورة الرمزية معًا · وعادة ما تعرض صور التخلخلات عن

طريق روحنة الحياة ، أو تجسيد القوى السماوية الغامضة التى تحيط بالإنسان الفانى . وعندما لا تتكىء الرموز على غم « الساقط » بدرجة عالية وكافية تصبح حينئذ رموزًا نمطية وتعود رتيبة فى نهاية المطاف . والخطر الذى واجهه الرمزيون الفرنسيون هو ميلهم لعزل أنفسهم فى أعرافهم الاستعارية الخاصة . ومن جانب آخر ، عندما لا ينجح « الساقط » فى توصيل لعنة فنائه فى صورة فنية ، وإنما يعبّر عنها من خلال « الأنا » الشخصية ، فلن تكون النتيجة التحول الشعرى للرمزية ، وإنما وضع فلسفة فى أبيات شعرية ، وكان هذا فيما يبدو هو المأزق الذى واجهه كثير من الشعراء الألمان : أنْ تقيّد التصوير بأسلوب واحد من ناحية ، والميل إلى تحويل المجردات إلى أشعار من الناحية الأخرى ، وكان هذا خطأ الرمزية ، وأصبح جزءا من تراثها فى أدب القرن العشرين . ولكن ، على الرغم من هذه المآزق التى خلقت تفاوتا كبيرا بين كتاب هذه المجموعة الكبيرة من الشعراء الأوربيين إلاّ أنهم لمسوا فى روح الرمزية ألفة متبادلة ، ربما لم تظهر فى أىٍّ من الحركات الأدبية السابقة .

جذب الشعراء الأجانب إلى مدرسة باريس إدراكهم أن باريس الفنانين بعيدة كل البعد عن فرنسا ، كبعد فرنسا عن

إنجلترا وألمانيا ، أو أى أمة برجوازية أخرى تنتمى إلى العالم المعاصر، ووجد الكتاب تضامنهم فى انعزالهم عن بقية الإنسانية ، وفى انسحابهم من تيار الحياة ، والتمسوا فى الشعر الحصن الأخير لعبادة الجمال النزيهة ، فكان شعرهم دراميا ، دراما ذواتهم الشخصية التى تنكر وجود عالم قاسٍ من حولهم .

والحق أن تداخل عناصر قومية متنوعة ، وكثيرة جدا ، فى تطور الحركة الرمزية لا يجعل منهـــا حركة عالمية ، لأن كلمة « عالمية » تعنى أنها تنتمى إلى العالم أجمع ، وما قام به المذهب الرمزى حقًا أنه أغلق مصراعيه على العالم . وكرد فعل لازدياد عدد الذين يأخذون الأمر حرفيا فى العـــالم المتحضر ظهـــرت « حَرفية » جديدة ، وهى معرفة الأعراف الشعرية القريبة من تلك الأعراف التى لا ترى لنفســها معنى إلا معنى اللغة الحرفى فحسب . وفى الحق أنه يخلق وسيلة تواصل دولى ، ولكنه مقصور على فئة قليلة من بين حلقة الشعراء أنفسهم (١٠) ، انفصل هؤلاء الشعراء عن جموع القراء التى استهواها الأدب وتتزايد باستمرار . أما موقف الشاعر المنعزل فى مجتمع اليوم ، وعدم قدرته ، أو عدم رغبته فى التواصل مع جمهور القراء العريض فمصدره حُكْم فرلين : « . . . وكل ما بقى أدب » وقد

وافق شعراء آخر القرن على ذلك الحكم الذى يفصل الشعر عن بقية الأدب، ومن ثم رفضوا الجماهير العريضة المهتمة بـ«الأدب» . وهكذا حدّدوا مصير الشاعر لسنوات كثيرة .

● الهوامش :

١ - عندما أوضحت هذه الأعراف أدركت تماما أنه يمكن إضافة الكثير
مثال مذكور . كما أعتقد أن الشعر المترجم « شهادة سماع » وسأستشهد فقط
التى أستطيع قراءتها وفهمها من خلال لغتها الأصلية ، وعلى الرغم من معرفة
بأن فى الآداب الإغريقية والروسية والمجرية والسويدية والنرويجية بعض الأمثلة
للشعر الرمزى ، سوف أقتصر فى هذه الدراسة على لغات غرب أوربا التى أعرف

وإذا كانت الأمثلة التى استشهد بها متفاوتة فى الجودة ، فهذا يرجع
يحدث عادة خلال البحث عن الأعراف الأدبية أن يجد المرء الصفة الظاهرة المشتر
وضوحاً فى أعمال متوسطة المستوى ، وللعبقرية وسيلتها فى تحاشى الأعراف ال
أو تحويلها إلى أشياء أكثر ذاتية .

٢ - مالرميه ، الأعمال الكاملة .

(Paris : Bibliotheque de la Pléiade , 1945) p. 263

٣ - انظر :

Francesco Flora , La Poésia ermetica (Bari : Laterza , 1936)

٤ - موريس ميترلينك ، بصمة دافئة ، من ديوان « بصمات دافئة »

:elles : Lacombiez , 1890) .

٥ - tefan George , Algabal , Gesamt Ausgabe der Werke ,

Vol. II (Berlin : G. Bondi , 1928) p. 96

٦ - الاستشهادات من لافورج المستخدمة فى هذا الفصل من « الأعمال ا
له (باريس : Mercure de France) ، ١٩٢٢ .

* Léthé أحد أنهار جهنم ، واسمه يعنى النسيان ، تشرب منه ا
لتنسى الماضى . و Lotos أسطورة ، حيث المياه تحمل النسيان للموتى . ولم ؛
ولا بمعاونة غيرنا ترجمة البيتين الأخيرين من الفقرة (المترجمان) .

٧ - J. H. Leopold " Verlaine " in Theodoor Weevers , ed. Poetry of the Netherlands in the European Context 1170 - , 1930 (لندن ، دار أثلون للنشر ، ١٩٦٠) . هذا المجلد أحضره لى فريد ج . نيكولس ، وهو متخرج فى قسم الأدب المقارن فى جامعة نيويورك ، ثم أصبح أستاذًا فى قسم الأدب المقارن فى جامعة سيتى فى نيويورك ، قسم الخريجين .

٨ - بول فاليرى ، « حيــاة الرمــزية Existence du Symbolisme » فى « الأعمال الكاملة »، مجلد I (باريس: Bibliotheque de La Pleiade , 1959) ص ٦٩٠ و ٦٩٤ .

٩ - سبق أن قال مالرميه هذا المعنى نفسه فى رسالة إلى صديقه هنرى لازالس فى ١٨٦٣ : « أن تقول : « أنا سعيد » هو أن تقول : « أنا جبان » ، والأكثر احتمالا « أنا غبى » .

١٠ - فى مقال « حياة الرمزية » الذى كتبه فاليرى عام ١٩٣٦ لإحياء الذكرى الخمسين للمذهب الرمزى كانت كلمات فاليرى الأخيرة ملاحظةً بخصوص انعزال الشاعر المستمر ، وهو موقف يربطه فاليرى بآداب الرمزية الأساسية : « لم تَبْدُ الأبراج العاجية شاهقة أبداً » .

٧

المسرح الرمزى

« مسرحية مكتوبة على صفحة السماء »

مالرميه

فى تواريخ الحركة الرمزية لم ينل المسرح الذى نشأ عنها الاهتمام الواجب به ، مع أنه يوجد كثير من الدراسات الهامة عن المسرح الرمزى قام بها لينييه - بو Lugné - Poe ، وكلهم عالجوا الموضوع من وجهة نظر التاريخ المسرحى بدل أن تتم الدراسة من وجهة نظر الشعر ، وفى نطاق الحدود القومية الواضحة بدل أن تتم من منظور تفضيل غير قومى . وبهذا الخصوص ، نجد أن دراسة هيسكل بلوك Haskell Block « مالرميه والدراما الرمزية Mallarmé and the Symbolist Drama » [1] تقيّم ذكاء مالرميه من وجهة نظر مسرحية ، وعلى الرغم من ملاحظة الأستاذ بلوك لعيوب مالرميه كمسرحى إلا أنه فتح الطريق أمام دراسات أخرى ليست غايتها أن تحكم على المسرح الرمزى من منظور إخفاقه فى أن يصنع ما صنعه المسرح التقليدى . وغايتنا الأولى يجب أن

تكون توضيح إلى أى مدى استطاع ذلك المسرح أن ينحرف عن العرف المسرحى نحو مسرح اكثر نضارة ، حيث يجد الفنان المسرحى فى منتصف القرن العشرين نجاحه .

فى هذه الحالة عندما ندرس المسرح الرمزى فى أعوام ١٨٩٠ ، لا من وجهة نظر الشكل المسرحى التقليدى ، ولا بوصفه رائدا للمسرح الطليعى ، وإنما ندرسه كشعر ، كأحد الأشكال - ربما الشكل الأكثر نجاحًا إذا نظرنا إلى تجانس صفاته - التى طبقتها الحركة الرمزية فى أوربا ، نلحظ ملامح متشابهة بين الفرنسى فيلييه دى ليل - أدم والبلجيكى ميترلينك ، بين النمسوى هوفمنشتال والألمانى هوبتمان أو الإيرلندى يتس ، أكثر مما هى بين المواطنين المتعاصرين ، مثل فيلييه وهنرى بيك Henri Becque إذ لا توجد رابطة فكرية مشتركة فى ميراثهم الوطنى الشائع .

كان خلق إطار مسرحى للشعر أحد النجاحات الأكثر أصالة ومثابرة للحركة الرمزية ، إطار يذهب إلى ما هو أبعد من الشعر الباطنى الحميم ، ووصل تأثيره حتى أيامنا ، لأنه مثل مويجات تحدث بعد قدف حجر يتأثر به الفنان فيزداد فلكه كل مرة رحابةً وسعةً ، حتى يصل إلى ما هو أبعد من المسرح .. إلى الوسط السينمائى .

أى مكان أفضل للتزامن من خشبة المسرح ؟ . الشكل ، اللون ، الحركة ، الموسيقا المصاحبة ، وحتى العطور (تعبق فى الهواء فى مسرح لينييه - بو ، كبخور لهذا المعبد الجديد وهو الشكل الأخير للتصوف الإنسانى) كانت تعلن عن التراسلات التى حققها الإنسان ، والتى يجب أن تخلف الزواج بين السماء والأرض . هنا فرصة لعرض تصويرى للطبيعة الداخلية فى الواقع الخارجى لدنيا الأشياء المتغيرة ، والكائنات المشجعة ، لا أحد بينها له صفة مستقلة ذاتيا ، وإنما تمثل تنوع الظلال ، وتذبذب حالة المؤلف النفسية ، أى شىء آخر تكون هذه الحالة النفسية إلا الاصطدام بالفراغ والعدم واللا شىء،وتوابع موضوعات الخوف ، الوحدة ، وتسرّب الزمن ، وانتظار الموت ؟ . ومنذ اللحظة التى لا يوجد فيها رد نهائى على أسئلة الحياة الكبرى هذه وغموضها ، فإن إبهام الرمز ، وغموض العرض ، يمكن أن يخلف فعلاً الثرثرة الفارغة المعروفة فى المسرح العادى ، إغفالات الرمز المتمثل فى الكتابة الشعرية ببياض الورق النقى ، تبدو أكثر فعالية من وجهة نظر المسرح فى الحروف الصامتة ، والتفسيرات الكلامية ، وهى تقول الكثير من وجهة نظر الفن الدرامى عن « المونولوجات » : البليغة .

إن التحولات التى حققتها الرمزية فى الكتابة الشعرية لا

تقل فى تأثيرها بكثير إذا ما قارناها بالهجومات التى أنجزتها ضد الشكل الدرامى . ولكن الأمر الذى يدعو للسخرية هو أن صيحات الجمهور الغوغائيه ، وسخريات الصحفيين ، لم تكن هى التى توبخ المسرح الرمزى أولاً وفى النهاية تهدمه ، وإنما تعليقات المسرحيين المتخصصين المدروسة والمنطقية هى التى فعلت ذلك .

انطلاقًا من قاعدة الأفكار المتعارف عليها حول ما يبنى منها مسرحًا ناجحًا . ألمْ تكن أحد مظـــاهر المسرح الثمينة تقديم شخوص قوية ، تعلن عن نفسها بنفسها ، وتمنح الممثل دورا فعّالا فى رسم الخطوط الأولية ، والتوسع فيها واستخدامها كما لو كانت طبقة معدنية رقيقة لشخصيته الغنية ذاتها ؟ ماذا يجدى أن نملك آله جيدة إذا كانت الموسيقا تقوم على مقام نغمة واحدة ، عندما تكون الشخوص بالغة التشابه ، وتتحدث قليلا ، وتنتظر بلا نهاية أن يحدث شيء بدل أن تكافح ضد القدر ، عندما يكونون لا طيبين ولا أشرارا ، وإنما حزانى فحسب ، وجامدين كما لو كانوا نائمين ؟ .

وقد لحظ ريلكى أن الهواة كانوا يؤدون أدوارهم فى أعمال ميترلينك أفضل من الممثلين المحترفين ، وهذه الملاحظة يمكن أن تنطبق على أى عمل مسرحى رمزى ؛ لأنه يوجد حقا نوع من

مطالبة المؤلف المسرحى الشاعر كى يختفى الممثل ، يُمحى ، لأن المؤلف الشاعر هو فى الوقت نفسه كل شخصياته ، ويبحث عن وسيط أكثر مما يبحث عن مترجم لأفكاره ، إنسان ما يوصل كلماته ببساطة بإيقاع موحد مع بقية وسائل توصيله التى هى : الحركة و « الديكور » ، والضوء ، والجو ، وهنا إذن النقطة الأولى ضد المسرح الرمزى : لا يقدم شخصيات ولا فرصا للتفسير .

العيب الثانى ، أو النقص ، فى المسرح الرمزىَ ، من وجهة نظر المسرح التقليدى ، أنه لا توجد فيه أزمة ولا صراع : لماذا يجب إذن أن توجد فيه الرغبة فى تجاوز صعاب الحياة ، عندما تكون العقبة الكبرى بين الكل هى الموت ، وهو مانع لا يمكن تجاوزه ؟ . وإذا كانت هذه الأعمال المسرحية تعطى الشعور بأنه لا توجد أزمة ، فإن ذلك يعود فى الحقيقة إلى أن الأزمة دائمًا حاضرة ، وهذا الحضور يجب أن يعلن عن نفسه بنبرات أقوى من الإحساس ، بدل أن يتم بواسطة الحدث أو ديناميكية الشعور . إن خلقَ جو من الاهتزازات الداخلية المتوترة لا يمكن لمسه ، كقوة الشخصية الإنسانية ذاتها ، ولكنها حين توجد تُكهرب ، كما تصبح أداة توصيل فعالة .

العيب الثالث من وجهة نظر نهايات القرن التاسع عشر أن هذا النوع المسرحى لا يحتوى على أية رسالة أيديولوجية فى لحظة أصبح المسرح فيها منبرًا للتبشير بالمبادىء الأخلاقية . ومن أى عرض رمزى لا يمكن أن نستنتج فكرة محدّدة ، لا يوجد تنفيس لأنه لا يعالج أى سلوك أخلاقى ، وهذه الأعمال المسرحية لا تزوّدنا لا بلعبة شعورية ، ولا تبادل أفكار، لا تسلّي ولا تربّى ، ولا تحقق أية غاية من الغايات التى تنسب تقليديًا إلى المسرح ، ولهذا أصبح هدفًا سهلاً للنقاد والممثلين . يحكمون بأنها مسرح وتفشل فى كل مكــان ، ولا تزال تواصل هذا ، باستثناء ما كان لـ « مسارح الفن » ، الخاصة بالجمهور القارىء المحدود نفسه الذى يهوى الشعر . لأن أهميته الحقيقية فى الواقع تظهر فحسب عندما نعتبره فرعاً أو جزءًا من الشعر ، الذى أصبح بدوره فى أيامنا فرعا من الميتافيزيقا والفلسفة .

من وجهة النظر الشعرية ، نجح المسرح الرمزى بشكل كبير فيما أخفق فيه الشعر من تحقيق غاياته الرمزية . وإبهام العرض يمكن أن يتم بواسطة العلاقات الخاطئة بين الشخصيات والأشياء التى تحيط بهم . لا شىء فى المسرح الرمزى للزينة ، وإنما لتجسيد رؤية ، أو تأكيد شعور ، أو تمثيل دور الأشياء التى لا

تُرَى . والعلاقة المتبادلة بين الأضواء والأصوات تُظهر التراسلات التى توجــد بين ما هو حِسِّى وما هو روحى ، أى أن ساعة اليوم ، ودقة ساعة وإيعاز الريح ، وتغيير الألوان على خشبة المسرح ، لغة تختلف من مشهد إلى آخر مثل ما تحرك الموسيقا كل مستمع بطريقة مختلفة ، طبقاً لمزاجه وتجاربه . وقوة الإثارة على خشبة المسرح تقترب من رغبة مالرميه فى استدعاء جو الموسيقا الروحى بواسطة الكلمات فحسب . وبمساعدة الحركة ، وتنوع الحوار ، أصبح التكرار والصمت أقدر بكثير على إثارة الخيال ، ومساعدة المشاهد على أن يبلغ حالة الحلم ، أكثر من مجرد الكلمـات المطبوعة على الورق ، مهما كان تنوع أشكالها العروضية .

ولأننا نعرف أن من يبدع المسرح الرمزى سيكون شاعراً أكثر منه مسرحياً ، لذا اتجهت كل الأعين إلى مالرميه الذى أعلن حول عام ١٨٦٠ تأليف مسرحيته هيروديا ، مأساة من ثلاثة فصول ، وقد خصَّص مالرميه لمشروعه ليالى عريضة ، أمضاها وحيدا ، على امتداد سنوات طويلة ، ولكنه لم ينجزها أبدا . إلى أن كانت إحدى أشهر الممثلات فى عصرها الآنسة مورنيو Morino ، وأبدت استعدادها للقيام بدور العذراء سالومى ، ولكن العمل لم

يتم ، والقصيدة التى وصلت إلينا شىء هكذا مثل دليل إرشاد للعمل المسرحى والسيناريو . وهيسكل بلوك Haskell Block الذى وجد أن فى هيروديا قوة مسرحية أشار إلى « أن مفهومنا عن مالرميه شاعرا ، يجب ألا يعمينا عن حقيقة ذكائه المسرحى ، حتى لو كان محدوداً » (٢) . وقد حلل هيسكل بلوك « هيروديا » و « أصيل إله الريف » ، من وجهة نظر خصائصهما المسرحية : الصراع والفعل والجاذبية البصرية ، وأظهر أنهما لسوء الحظ لم يبلغا أن يكونا مؤلَّفين مسرحيين حقيقيين .

ومع ذلك فإن تنمية المسرح الرمزى ، لم تنطلق مباشرة من مالرميه ، وإنما من حاشيته الرمزية التى جسدت حلمه فى عرض كلامى وبصرى وفى تجسيد العناصر التى تكوّن قوة الموسيقا : توصيل غير عقلى ، إثارة الخيال ، والدعوة إلى الرؤية الذاتية .

سوف تكون تجربة كبرى محاولة وصف التطور التاريخى لمسرح لينييه - بو خلال الأعوام الأخيرة من القرن الماضى ، ولكن المدير العظيم لمسرح الفن الفرنسى ينتمى إلى تاريخ خشبة المسرح أكثر مما ينتمى إلى تاريخ الشعر (٣) . نعم ما يهمنا من وجهة نظر الحركة الرمزية الأوربية هو واقع أن لينييه - بو له نظرة فى أن يعرض على المسرح أعمالاً أجنبية ذات صلة بالرمزية فى

الوقت الذى فيه الأعمال الرمزية الأصيلة لم تنبت لحظياً أو عفوياً على المسرح القومى . وكان شتريندبرج Strindberg وإبسن وتولستوى وشكسبير ، يختلفون بقوة مع المشاهد المحلية للمسرح الطبيعى . وقد لحـــظ لينييه - بو الحاجة إلى مفهوم مسرحى جديد ، وقد مهّد الطريق للمسرح الرمزى بأن عوّد الجمهور الذهاب إلى المسرح كما لو كان ذاهباً إلى المعبد أو إلى مكان للتأمل أكثر منه مكانا لسماع المواعظ .

وإذا فشل مالرميه فإن صديقه فيلييه حقق عملاً رمزيا ، فى جانب منه على الأقل ، لأن « أكزيل » حملت الفكرة أكثر من عشرين عامًا قبل أن تُمثل على المسرح فى عام ١٨٩٤ ، وفيها مما هو فلسفى وشكسبيرى ، وحتى رومانسى ، أكثر مما فيها من الرمزية .

عندما ندرس « أكزيل » من وجهة نظر الرمزية لا ننسى أن « أكزيل » سبقت الرمزية ، كما كان عليه الحال فى الجانب الأكبر من أعمال مالرميه، إنه سبْق للجمالية الرمزية أكثر منه نتيجة لها . ومن وجهة النظر البنائية تبدو « أكزيل » أقرب إلى مسرح جوته الرومانسى ، وميسيه ، وهيجو ، منها إلى المسرح الرمزى فى العصر الذى عرضت فيه على المسرح للمرة الأولى . ففيها طرح

مشكلة ، وعقدة وحلها · وفيها شخوص تفسر نفسها ، مباشرة وفى « مونولوجات » واضحة ، على نحو ما يصنع هاملت · والأشياء التى تحيط بأكزيل أمير الغابة السوداء لا تنطوى على أى معنى غامض قادر على أن يحرك حالة من النشاط الذاتى فى المشاهد · وإذا وُجدت رمزية فى الغابة السوداء حيث يجر الأمير أحزانه بقوة إلى كهوف أسلافه ، وحيث تبلغ مسرحية الحياة أوجها ، فإن هذه « الديكورات » مجرد رموز ، وقيمتها تمثيلية أكثر منها موحية : ولا تلعب الأشياء أى دور فى تنمية استرسال الدراما : إنها لون محلى كما فى أعمال فيكتور هيجو ، وليس فيها « حياتية Animism » [٤] كامنة ، تزخرف الأمكنة التى تتحرك فيها الشخوص بينما تشرح بوضوح حالة روحها · وعندما كتب فيلييه مسرحية الأمير الغامض المتعب من الحياة ، الذى يلتقى بفتاة غريبة تبحث عن ملاذ بين مقابر أسلافها ، لم يكن رمزياً لا فى غموض عرضه ولا فى بنائه الدرامى ، ولكنه نعم كان كذلك من وجهة نظر فكر « الساقطين » ، والتى تظهر فى رائعة أكزيل لدرجة أنها أصبحت قريناً لصورة البطل الرمزى ·

مصدر العمل سويدى ، فهناك أكزيل التى كتبها إيزايس تيجنير Isaias Tégner ، مؤلف « عرّافة فريتهوف Frithiof's

Saga » فى عام ١٨٢٥ . وفى عام ١٨٦٧ ترجمت المسرحية إلى اللغة الفرنسية ، ومعروف أن فيلييه كتب أول تخطيط للمسرحية بعد ذلك بقليل ، وبالمقارنة بين تفسير الشخوص فى العملين المسرحيين يصبح من السهل رؤية الفرق الموجود بين الروح الرومانسى وروح « السقوط » التى تبلورت فى شخوص فيلييه . أكزيل عند الاثنين يتيم ، ربّاهما وصيّاهما فى فن الحرب ، وكلاهما يفضل التأمل على العمل ، كما لو كان يجتاحهما نوع من روح الفساد ، وكلاهما له طبيعة حساسة تجعله يفضل الغابة على حياة البلاط ، ويفضل صَمْت أفكاره على الحوار مع كائنات أخرى ، وكلاهما يلتقى فجاءة مع فتاة غريبة تريد أن ترحل بالبطل بعيدا عن محيطه المتقشف . وقد ردَّت السويديةُ مارية الصحةَ لأكزيل ، ولكن موتاً عارضاً يفسد سعادتهما ، كما يفعل عادةً فى المسرح الرومانسى . وعلى العكس فى أكزيل التى كتبها فيلييه ، عندما تدعو سارة أكزيل أن يتعمق فى المجهول ، فإنه يردُّ عليها بأن نـوع المغامرة الوحيد الذى تبحث عنه هو خداع الإنسانية . إن أكزيل يختار مناهضة الرحلة ، مثل ما يقول بودلير تماماً فى قصيدته الأخيرة « الرحلة » : « أن يغوص فى عمق الهاوية (٥) ، ويدعو سارة أن تنضم إليه فى مهربه الوحيد الذى فيما يرى لا يمكن أن يكون محبطا : الموت .

« أوه ، يا للعالم الخارجى ! ، لن نكون نسخة من العبد القديم ، مقيدين حتى أقدامنا ، تحت الضوء ، سنهرب منه ، فلنسرع فى وثبة مقدسة » ، والوثبة المقدسة هى الموت . وحتى إنجاز أكمل حُبٍّ سوف يكون تدنيسا له . ويؤمن أكزيل بذلك بروح رمزية أصيلة ، كما يؤمن لو نجرين Lohengrin بطل مسرحية لافورج ، وهيروديا بطل مسرحية مالرميه. « نعيش ؟ ، إن خدمنا يعيشون نيابة عنا ، يقوله لحبيبته بينما أجراس الزفاف تدق على شرف أوكو Ukko ولويزا Luisa ، اللذين فى خدمته ، وينتحر أكزيل وسارة ، لأنه العمل الإرادى الوحيد الذى يستطيعه الإنسان ، بعد أن استمتعا سوياً بلحظة حبهما الروحى الذى لم يدنسه أى عمل حسى : « إن الفوز الحقيقى ، المطلق ، الكامل ، هو اللحظة الداخلية ، التى جرّبناها سوياً » .

العمل به ما يمكن أن ندعوه نقائص المسرح الرمزى ، مع أنه لا يتضمن كل صفاته البنائية : كان ساكناً وحزينا وقبريا فى إيقاعه ، وموحياً بترديد التفكير فى هموم الموت ، وهو الموضوع الرئيسى فى أعمال رمزية كثيرة ، ويضع الشاعر خارج بقية الإنسانية ، مع أن أكزيل نموذج قليل التكرار ، ومن وجهة نظر نفسية سيكون شيئا هكذا ، كما لو كان كآبة هوسية ، فإن فن

فيلييه حوّل الحالة الفردية إلى شخصية عامة عن طريق جعل تأكيدات أكزيل الكثيرة تتحول إلى تركيب لخوف الشاعر الرمزى أمام العالم ورفضه له ، وبدل أن يضع أكزيل فى صراع واضح مع القوى التى حولته إلى ما هو عليه ، وبدل أن يجعله فى النهاية «يحمل السلاح» ضد «بحر من المشكلات sea of troubles - كما صنع شكسبير مع هاملت محولاً هذه الشخصية إلى ذات وحيدة - فيلييه ركّز على النتائج فى هذا العمل المسرحى الذى بلا أحداث ، على النتائج الغير قابلة للتغيير ، وهى قابلة للتطبيق لا على شخصية أكزيل هذه على الأخص فحسب وإنما تستطيع أيضا أن تشكل الحل لنهايات أعمال كثيرة . وهكذا فإن عبارة « الأنا » كشفت مجرد الاهتمام بالذات شخصيا ، ويمكن أن تتطابق مع أى مساحة بالغة السعة من الظرف الإنسانى ، وبخاصة مثل ما ساد فى نهايات القرن التاسع عشر ، وكما ترن الآن عند فنانين كثيرين فى أواسط القرن العشرين .

وهكذا ، بما أن فيلييه يمثل الروح الرمزى ، فإن ميترلينك يضيف إلى هذا الفكر تقنية المسرح الجديد الذى يناهض المسرح ، بنفس المعنى الذى فيه قصيدة الشعر الحر أو النثر تناهض الشعر . وأكّد ميترلينك علناً ، وهو بلجيكى الجنسية ، ولد فى جانت ،

ووصل إلى باريس عام ١٨٨٦ م ، أن كل ما قام به يعود إلى فيلييه . والتأكيد مغالَى فيه ، ومع أنه يجب أن نعترف أنه لولا فيلييه لما غامر فى الشكل الدرامى للحركة الرمزية . وفى عام ١٨٩٠ ظهر عملان مسرحيان موجزان لميترلينك : « المتطفل L'Intruse » و « العميان Les Aveugles » ، ومسرحيته الأكثر شهرة وتصفيقا على مستوى عالمى ، « بيليا وميليزاند Pelléas et Mélisande » ، وظهرت عام ١٨٩٢ ، قبل « أكزيل » بعامين .

ومن المهم هنا أن نؤكد أن الأعمال الرمزية القصيرة حققت بالتأكيد نجاحاً أعظم ، من وجهة نظر الإخراج والتقديم ، من الأعمال الطويلة ، لأن الأعمال المسرحية الرمزية تقوم على الإمساك بحالة روحية وبالتوتر ، وهو ما يسهل تحقيقه فى زمن قصير على نحو أفضل من الزمن الطويل . وفى المسرح الإنجليزى فإن أعمال يتس ، والليدى جريجورى Lady Gregory وبعض أعمال لورد دونسنى Synge , Lord Dunsony (مثل « متسابقون نحو البحر Riders to the Sea » ونشرت عام ١٩٠٤) تجعلنا نثق فى هذه الظاهرة : نقاد بعامّة سوف يشعرون بأنهم أقل نزوعا إلى تصنيفها بأنها عنيفة .

« المتطفل » من جواهر المسرح الرمزى ، سهلة تماماً وبلا أخطاء بالمقاييس الرمزية ، وموضوعها تجريدى : الموت نفسه ،

وكل إخراجها رمزى ، دون أى تحديد للفكرة ، نوعياً أو مادياً ، وما يُرمز إليه هو الغياب ، وعبور هذا خلال « الديكور » وبين الشخوص جودين فى الديكور يجعلهم يتأثرون بعبوره لا ككائنات مستقلة ، وإنما كوحدة سيمفونية ، موقّعة فيما بينها ، ومدوّيون فى مفاوضاتهم وحركاتهم ، فى انسجام وحيد أكثر من أن يكونوا فى صراع خاص أو شخصى . والقصة بالغة البساطة : مجموعة من الشخصيات مرتبطين فيما بينهم ، ينتظرون موت امرأة خارج المسرح مريضة مرضًا مهلكا بعد أن وضعت حملها ، وهذه المرأة يمكن أن تموت من أى علة أخرى ، ولكن يُفترض بما أن الولادة وحّدت بين مفهوم الموت ومفهوم الحياة ، واعتبارهما الشكلين المهمين الوحيدين فى الحالة الإنسانية ، فإن هذا يلخص هذه الحالة بإيجاز أكثر وبشمولية أكثر من أى مرض آخر . إذا حلّلنا هذا العمل ونحن نفكّر فى أن بناءها كما لو كانت سيمفونية أكثر منها قطعة مسرحية فى فصل ، نستطيع القول أن الحركة الأولى هى : الانتظار ، والثانية : مرور الموت بالغرفة حيث تنتظر الشخوص ، والذروة فى صراع الموت فى الغرفة خارج المشهد حيث الضحية . لا يوجد صراع ، وإذا حدث شىء من المواجهة فهو بين مجموعة إنسانية والقوة الغائبة فحسب التى تمر بينهم ، وتجعل وجودها غير مرئى ولكن محسوس .

والآن ، وصول الموت فى عمل رومانسى يمكن تمثيله بشخصية إنسانية ، وهذا التشخيص النوعى يعطى الموت مشهدًا مجازياً ، وحينئذ - ربما - يمكن التخطيط لصراع . ولو أنه ليس واضح التمثيل ، فعلى الأقل ينبثق ضمناً بمرور الموت بين الكائنات الإنسانية ، ولكن هذا العمل المسرحى يوعز بخطوات الموت ، وأيدى الموت و صوت الموت ، كما يرى مالرميه ، « بالتأثير » الذى تحدثه على نحو أفضل من وجود الأشياء التى يمكن أن تكون معروضة : ليمثلها نباح الكلب فرضاً عندما يخترق الموت البوابة الحديدية ، هبوب عاصفة ، صيحات العصافير ، تأرجح المصابيح فوق المائدة التى يجتمع حولها المنتظرون ، عندما يكون الموت بينهم حقاً ، ضوء غرفة المريضة عندما يمر الموت بالغرفة ، رموز يتعرف عليها أعضاء المجموعة أفراداً كل حسب شعوره .

الأعمى هو الأقوى إحساساً بينهم ، وكثيراً ما يضفى ميترلينك قوة إدراك كبرى على الذين لا يستطيعون الرؤية ، معترفا فى وضوح أن الرؤية الداخلية فى هذه الشخصيات أكثر نموا . والأعمى فى الحقيقة هو الذى يكتشف أى رمز هام ، دون أن يحدد هذه الرموز بمفهوم محدد ، ولنر كيف أن كل رمز يصل

كموجة إلى إحساس كل شخص على خشبة المسرح ، فى مستويات مختلفة من الفهم ، من الإنكار الصريح لوجود هذه القوى الخارجية التى لا يمكن حل رموزها إلى الاستسلام المنحاز لها نفسها .

ليس الأعمى فحسب ، وإنما أيضا الأكثر شيخوخة هو الأشد حساسية ، ربما لأنهم عند الاقتراب من حدود الحياة يكونون الأكثر استعدادا للتحرر مما يرقد بعيداً وراء هذه الحدود . يحدث ذلك على الأقل فى رواق العلماء المسنين الذين يضعهم بترلينك فى أعماله المسرحية . ولو أنه يبدو غريبا ، على الرغم ن وجود متدينين ، إلا إنه لا يصورهم من بين أكثر الأعضاء حِسًا صوفياً فى المجموعة التى تشهد مرور روح .

توجد بدل الصراع مادة تحل محل الحركة ، شعور بالتوتر ، بالموقف ، بترقب الانتظار ، الصوامت التى تشير إلى مرور الزمن ، والتكهرب النهائى ، مفاجىء كما هو محتوم . ولإخراج هذا العمل يستلزم توفير فن عظيم ، مثل وسائل دقيقة لإدخال التأثيرات الصوتية والضوئية بقصد المحافظة على حالة الروح ، وبغير ذلك يبدو العمل بليدا وتافها ، والممثلون الذين ليس لديهم ما يقولونه أيضا يظهرون بدون حياة ، إلا عندما يتفاهمون

ويحافظون على الغاية الجماعية التى يحتويها العمل ، لا بينهم فحسب ، وإنما بالنسبة إلى الأشياء الجامدة التى حولهم ، والتى تلعب دورا بالغ الأهمية مثل دورهم . وذواتهم ليست مهمة أيضا ، من وجهة نظر الموضوعات بعامة ، وحتى أسماؤهم وأنواعهم يمكن أن تتبادل ، إن الأوصاف الوحيدة المحدّدة هى : العمى والأعمار المختلفة .

إن إضافة ميترلينك الكبرى للمسرح الرمزى هى ، بالطبع مسرحيته الطويلة « بيليا وميليزاند Pelléas et Mélisande » . وهنا أيضا الموضوع والفحوى والشخوص مرسومة إجمالا ولا شىء فيها من الأصالة . وتعالج المسرحية الثلاثى الخالد : وهو فى هذه الحالة شقيقان يحبان المرأة نفسها ، مع أن أحدهما متزوج منها . وهناك مسرحية شعرية ألفها لودفيج تيك Ludwig Tieck تسمى « جنوفيف دى برابنت Genoveva de Brabant » تتضمن أساسا الشخوص نفسها بما فيها اسم جولو Golo ، الذى يذكرنا باسم جولو Golaud عند ميترلينك . ويمكن القول إن مسرحية تيك تنتمى إلى ما قبل الرمزية ما دامت تعالج حالات نفسية فى جو ليلى، وتتضمن رموزا مثل : « الكأس الذهبية » ، وتلعب بفكرة الحلم المتنبىء وما يترتب عليه فى حياة الشخوص . ولكن ، إذا كانت هذه نموذج مسرحية شعرية ، فليست كل المسرحيات

الشعرية مسرحا رمزيا ، ومع أن هناك رموزا فى الشعر الغنائى · فإن صفة الرمزية ليست مأخوذة بمفهوم محدد حيث وضعناها تاريخيا وأسلوبيا فى إطار المدرسة الرمزية وإشعاعاتها ·

تبدأ مسرحية بليا وميليزاند باللقاء صدفة بين البطل والبطلة ، وتنتهى نهاية طبيعية ، ولو أنها مبتسرة، بموت البطلة · وليس للشخوص تحكم فى أى حدث ، ولا تصدر المأساة أيضا عن نتيجة فشل صراعاتهم الإنسانية ولا عن انتقام الآلهة · والقوى الدنيوية التى تُحدث الصدف التى لا تخضع لسيطرة الإنسان ، والقوى الحسية التى يصبح الفرد فريسة لها مادياً تضغط وتحدث الصدمة التى تتعرض لها هذه الشخصيات ، وبفضل معاناتها نلحظ طبيعة الوجود الإنسانى الغير مخططة هنا على الأرض ، وأسماؤهم تعسفية ، ومن السهل أن يدعى « كل إنسان Eeveryman »* ، ولكن هـذا الـ « كل إنسان » متأخر شديد التأثر تماما ، لأن الحضارة جعلته حساسا · وتظهر ميليزاند فى مشهد دون أن تعرف من أين جاءت ، ولا أين توجد ، ولا إلى أين تذهب ، وتكرر ثلاث مرات كل ما تقول · وكما لاحظنا

* Everyman بطل مسرحية Everyman وهى مسرحية رمزيةفلسفية شهيرة كتبت ١٤٩٥ تقريبا لكاتب غير معروف · تتناول موضوع الموت والحساب · (المترجمان)

فى الشعر فإن الجهل بالأصل ، وغيبة الهدف ، أحد الموضوعات الرمزية الخاصة بمصير الإنسان ، ونجدها فى كثير من الأعمال الألمانية فى العصر الرمزى ، كما فى أوائل الأعمال المسرحية لكلودل Claudel ، وهى رمزية أكثر منها مسيحية فى الحقيقة ٠

تلتقى ميليزاند بأمير أرمل يحكم مملكة أسطورية،فيعشقها ، ويتزوج من هذه الشابة المجهولة الهوية ، وهى لا تفهم ما الشقاء وما السعادة ، وتحمل سريعا ، دون أن تلحظ المتطلبات التى يمثلها ٠ وبعد ذلك بقليل تلتقى فى الغابة صدفةً بأجنبى آخر ، أخى زوجها ، وحبها له أيضا دون وعى ،جاذبية لا يعتبرها المؤلف جيدةً ولا سيئة ؛ لأن الأخلاق لا رأى لها فى حركات « الأنا » العنصرية المتبعة فى طيات المسرحية ٠وأمكنة التلاقى نبع وكهف ، وهناك يضيع تاج وخاتم، وهناك عاصفة وسقوط من فوق الحصان،وتوجد رائحة الموت فى كل مكان ، حتى قبل أن يقتل جولو أخاه بليا ، وتموت ميليزاند وهى تلد ٠ماذا تعنى المشاهد والموضوعات وتظاهرات عناصر الطبيعة هذه ؟ ٠ لها المعانى التى نريد أن نعطيها لها : إنها استعارات ، كما اعتبر مالرميه أن حركات الراقصين لون من الاستعارة ٠ وإذا كانت مفاتيح الحالة الداخلية العامة هذه واضحة إلى حد كبير فى المسرحية فإن النتيجة تشبه مجازا قديما ، وتحطم التأثيرات التى

تنهض على شيء سماوى . ونلحظ أيضا أنه هنا كما فى « المتطفل » يوجد هَرِم (جد الشقيقين) وفضلا عن هذا صبى ، ابن من زواج جولو السابق ، وكلاهما يدركان ويتوقعان أكثر من الشخصيات الآخرى الأشياء التى سوف تحدث، بالتأكيد لأن الشباب كالشيخوخة قريب جدا من الغيب الذى يطوق حدود الحياة الإنسانية المعقولة . وأيضا فى هذه الحالة فإن الموت في حالة المخاض يمكن أن يوحى بالاستمرارية بين الحياة والموت ، أو تقاربهما . وليس له دون شك أى معنى أخلاقى ، كما يحدث فى مجاز الأعمال الأخلاقية . لا توجد فكرة المسئولية ولا الإحساس بالخطيئة ، لأن كل شىء يحدث ويتم كما لو كان عاصفة أو يوما جميلا . وربما أفضل شىء يحدده العمل المسرحى هو التطابق الإنسانى بين الجمال وحزنه الطبيعى ، وإحساس الإنسان بالانسجام الموجود بين مدركاته الداخلية ومظاهر العالم الطبيعى ، انسجام قادر على أن يعكس حماس نظرته وحيويتها .

استخدم ميترلينك فى هذه الحالة عدة مظاهر تقنية للمسرح الرمزى : تكرار الكلمات يشبه تردد الجمل الموسيقية ، والأصداء بين الشخصيات تشبه التجاوب بين الآلات ، والوقفات ، وطابع بعض أبيات الشعر الغامض ، مما يضفى عليها القوة التنويمية لبيان ساحر ، وعندما علق مالرميه على عرض مسرحية« بليا وميليزاند »

قال : « هذا الشكل الفنى حيث يتحول كل شىء إلى موسيقا بالمعنى الصحيح » . و « بالمعنى الصحيح » تعنى دون شك أنه لا يشير إلى ترنيمات الموسيقا الكلامية ، وإنما إلى شكلها البنائى ، ووجد فى عمل ميترلينك ما لم يحققه فى هيروديا .

هناك مشاهدون آخرون لا يشاركون مالرميه تحمسه لمسرح ميترلينك الرمزى ، ويحكمون عليه من وجهة نظر مسرحية ، بدل أن يصنعوا هذا من وجهة نظر موسيقية أو شعرية ، ونقدوه عندما نظروا إليه من زاوية ما لم يكن عليه وليس من زاوية ما كان عليه . وناقد « المنوتور العالمية Universal Monitor » عندما يتحدث عن الشخوص يقول : « هاذون ينظرون أمام أنفسهم ، بعيدا ، بعيدا جدا ، فى كسل ، كسل تام ، وأصواتهم مجوفة ، وكلماتهم مفلسفة ، ويبذلون جهدهم فى النظر كما لو كانوا مجانين ، ويقومون بذلك ليخلقوا فينا الإحساس بما وراء هذا العالم ، ويجعلوننا نحلم بالخلد حتى عندما يقولون : « نيكول أحضرى لى شبشبى » .

واليوم فإن مسرح ميترلينك ميت تقريبا ، على الأقل فيما يتصل بعرضه ، يعيش فقط فى أوبرا ديبوسى ، ويُستخدم نص أوبرا على الرغم من أن الأوبرا لا تعرض كثيرا ، وتحقق نجاحا

محترما بفضل الموسيقا فحسب ، التى تثير فى الجمهور الحديث غموض قصة ميترلينك أكثر مما تثيره الكلمات . ولكن حتى هذا دمره الممثلون الأوبراويون (نسبة إلى أوبرا) ، وتضلعهم قليل فى الموروث الرمزى الذى يحاولون أن يضفوا على كلماته وأعماله جوا مميزا حاول المؤلف بدقة أن يتجنبه . ولو أنه يبدو غريبا فإذا أحب القارىء أو المشاهد الحديث أن يقدر مسرح ميترلينك ، من الأفضل له أن يدرس عناصر محـددة مما يُسمى اليوم مسرح الطليعة ، وتولّد مباشرة من الأسلوب الرمزى ، وفيما يبدو تلك هى حالة مسرحية « فى انتظار جودو » لصمويل بيكيت ، ومسرح الإيطالى أوجو بيتى Ugo Betti ، وأفلام برجمان Bergman وفيللنى Fellini وألن ريسنيز Alain Resnais ، والتى سوف نشير إليها فى نهاية الدراسة .

كان ميترلينك فى عصره كاتبا ينتمى إلى حركة الطليعة ، بالنسبة لجانب كبير من مسرحيي وسط أوربا ، وله تأثير عظيم على أعمال هوبتمان وهوفمنشتال بخاصة . وقد بدأ هوبتمان رحلته الأدبية طبيعيا ، وحتى اليوم نعرفه على نحو أفضل عن طريق أعماله الطبيعية ، مثل : « الحائكون The Weavers » و « روز برن Rose Bernd » . وكقاعدة عامة فإن المختصرات الأدبية تعتبر الرمزية رد فعل أو ترياقا للطبيعية ، وتُظهر أعمال هوبتمان ، على

نحوٍ ما ، أن الرمزية ليست إلا وجها آخر للطبيعية أكثر منها نقيضا لها . وعندما يرسم الرمزى مفهومه عن القدر بخاصة لا يبتعد كثيرا عن الطبيعية عندما يفكر بعامة . ولنترك جانبا الاعتبارات الأسلوبية والتقنية ، فبينهما كليهما لون من التشابه من وجهة نظرهما الفلسفية إلى الحياة ، ويمثلان رد فعل محدد ضد الرومانسية ، وسوف يكون من الأوفق أن نثبت بعض هذه المشابهات قبل أن نفكر فى مسرح هوبتمان حيث تتعايش الحركتان كلتاهما فى وضوح .

الطبيعية والرمزية تتغذيان من الفلسفات العبثية نفسها حيث تخضع الإرادة الإنسانية لتأثيرات وضغوط خارجية . فى الطبيعية تحكم الوقائع الاجتماعية والموروثة العمل الإنسانى وتحدد صفة الإنسان ، وفى الرمزية - كما فى فلسفة شوبنهاور وتتشابه معها كثيرا - نجد مرة أخرى القوى الخارجية التى تفلت من رقابة الإنسان هى التى تضعه بين الحياة والموت ، وهما قطبان أصلهما غامض وغير مفهومين بالنسبة له ، وتحكمهما الصدفة . والعنصر الخارجى الثالث الذى يشكل حياته معروف على نحو أفضل ، ولكنه أيضا بعيد هناك عن رقابته : الزمن ، ومرور الساعات موضوعيا بالغ التنافر مع الإحساس الذاتى بالزمن ، ومفهوم

« الاستمرارية » الذى وصفه الفيلسوف برجسون فى مفاهيم محددة ، على حين أن الشاعر يصنع ذلك عن طريق الاستعارة . وفى كلتا الحالتين فإن الصفة المحددة ، وليس تدبير القوى الخارجية ، تلغى فى الإنسان مفهوم الغاية، والغرض ، والإرادة ، ومعنى أى « ضربة حظ » يريدون محاولتها ، وبهذا المعنى فإن الرمزيين والطبيعيين ماديون .

لا يوجد تدبير محدد سلفا ، ولا إيمان بما وراء الحاضر ، بعيدا هناك ، وأيضا لا يوجد تراسل بين الأرض والسماء ، وإنما فقط بين العالم المادى والعالم النفسى ، والذى حدّدته طبيعة الإنسان الفانية تماما ، وبالتالى أساسية فيه . وهكذا بما أن الطبيعى يهتم بمشاركة الإنسان اجتماعيا تحت ضغط القوى غير المحكومة ، فإن الرمزى يهتم بردود أفعال الإنسان العقلية تجاه نظام الكون الطبيعى والتوافق معها . وفى كلتا الحالتين نجد تشاؤما طبيعيا أصيلا يؤكد أن الإنسان كجماعة (فى الطبيعية) أو كفرد (البطل الرمزى) عاجز عن السمو فوق الوجود الإنسانى ، أو حتى عن تشكيله . ويتطلب ذلك ، بالتالى ، إلغاء أهمية ضعف الصفات الفردية أو قوتها ، والتى هى خبز الكتابة الدرامية ونبيذها ، وتعويضا عن تبعية الكفاح الأخلاقى الواعى هذه يقدم

الجو كعامل هام ، اجتماعيا وخــارجيا فى العمل المسرحى الطبيعى ، ذاتيا وداخليا فى العمل المسرحى الرمزى ، أى التعبير عنها بعناصر طبيعية أو برموز وهمية ، نشطة أو خاملة . ومهما أمكن أن تظهر هذه العروض التى تحيط بالشخوص الإنسانية مختلفة بشدة فإنها تقوم كلها بالدور نفسه ، إظهار الحالة الإنسانية أو إطالتها . ويذكر ميترلينك فى مســرحيته « ذخيرة المتواضعين Trésor des humbles » استحالة الحياة العليا فى نطاق الحدود المتواضعة للحياة اليومية، وواقعها الذى لا مهرب منه . وهو تعريف يتفق تماما مع المسرح الطبيعى، ومع المسرح الرمزى أيضا .

وإلقاء نظرة على مسرح هوبتمان يعطى توضيحا أفضل من أى تعميم لوجهى تشــاؤم القرن التاسع عشر حول الحالة الإنسانية ، ومسرحية « الناقوس الغارق The Sunken Bell » ، وصدرت عام ١٨٩٧ ، وتعتمد على حكاية لجريم ، تعرض موضوعا أساسيــا ، سؤالا رأيناه من قبل فى الكتابة الرمزية : قارع الأجراس . يسأل هينريش : « من أين جئت ؟ وإلى أين أمضى ؟ » ، ولم يجد إجابة مرضية فى دينه . ويصيح قائلاً : « اللعنة على كنيستهم وعقيدتهم » . إنه متصوف لا ترضيه أديانهم القائمة ، كما يحدث لكثير من فنانى ذلك العصر ، ومع

ذلك بعد أن رفض الدين عندهم ، وجد أن ظمأه للمجهول دائم لدرجة أن اضطره للبحث عن أشكال أخرى لما هو رائع ، أشياء كالسحر مثلا . وجد كائنا غامضا يذكره بميليزاند ، شيئا أكثر وعيا لميولها الصوفية ، ويظهر لنا فى الواقع ، كما نعرف ، أنها تملك قوى خارقة ، شخصية منحطة تقنع البطل بأن يصنع ناقوسا من أحجام أكبر مما هو عادى ، وأن يرفعه إلى أعلى مرتفعات الجبل كى يستقر فيما بعد فى قاع بحيرة . ولأن الإنسان بالتأكيد لا يستحق فى الواقع هذا السمو الروحى ، فإن عمله محكوم عليه بالنسيان مثلما يغرق هذا الناقوس فى عمق البحيرة تماما ، والرموز الأخرى ليست واضحة وصريحة كهذه . الليل ، والصباح ، والعناصر ، وأشباح الماء التى تُغشى المفاهيم الإنسانية عما هو حقيقى وما هو وهمى ، إنهم ممثلو هذه المسرحية الغريبة التى تجرى أحداثها فى عالم وهمى ، ليس منطقيا أو عقليا كليةً ولا مجنونا كلية . حتى الخيانة التى تثيرها الجاذبية التى أحس بها هينريش نحو الفتاة روتندلين Rautendelein التى تشبه جنية ، والتى من أجلها هجر زوجته ، لا تؤخذ على أنها خطأ خلقى ، وإنما على أنها أزمة ميتافيزيقية .

وقد درس هوبتمان فى كثير من أعماله المسرحية التالية دور

القدر ووجود الموت ، وقَيْد السببية الذى لا مهرب منه ، والذى يجعل الحياة تبدو عبثا ، والوعى الإنسانى المشؤوم بالعبث الذى يملأ بالصعاب طريق الحرية والمشيئة الحرة . وإذا كان شخوص هذه الأعمال يتصرفون كما لو كانوا مجانين فلأن ما يهمهم من مشكلات يتجاوز ما هو معقول ، و فى « شلوك ويان Schluck und Jan » ترن جملة متشائمة : « سريعا سـوف نمـوت » وفى « القناع الأسود Die Schwarze Maske » يدخل الموت المشهد مع فرقة من الموسيقيين ويشترك فى مأدبة . وفى « قصيدة الشتاء Winter - Ballade » ندرك انتقال الخوف من الموت أو من شىء يعلن عنه عندما يعوى كلب(ولو أنه لا يوجد أى كلب)، وينهض الوزير من على المائدة ، ويتركها دون أن يتذوق الأطعمة،وتُحضر النوارس شيئا من البحر- لا نعرف تماما ما هو - بالدقة فى اللحظة التى تموت فيها شخصية نسائية ، والمكان الذى تدور فيه أحداث مسرحية جبرئيل شيلينج Gabriel Schilling مقبرة قرب البحر (هل كان هذا نبوءة « بالمقبرة البحرية » لفاليرى ؟) حيث يصنع الممثل تابوتا تحيط به النوارس والبجع والغربان ، وكلها طيور رمزية من التقليد الرمزى تلعب الآن أدوارها على المسرح .

فى أعمال هوبتمان توجد أيضا سلسلة من النساء الصبايا ،

على الفطرة ، حكيمات دون أن يَعين ذلك ويذكرنا بشيوخ مسرحيات ميترلينك وشبابها :هانل Hannele وبيبا Pippa وغيرهما · وعلى الرغم من أن آراء هوبتمان الفلسفية أشد وضوحا من آراء ميترلينك ، إلا أن هوبتمان يستخدم الكثير من الأدوات التى تخلق الحالة المزاجية نفسها مثل التكرار ، والجمل المبتورة ، والحوارات التى لا تنتهى ، والصمت ، والحركات المعبرة بدل الكلمات · وعابوا الجانب الأكبر من مسرحياته بأنها رومانسية ، وفاوستية (نسبة إلى فاوست) ، ولكن لنتذكر أن الصفة التى تجعل المسرح الرمزى مرفوضا هى استسلام الشخصية بدهيا للمكان وللظاهرة ، وغيبة الصراع · وهذا يُخرج هذه الأعمال بمعنى ما من مستوى المأسويات ، ولو أنها تعالج « الشعور المأسوى بالحياة » نفسه ، على حد تعبير أونامونو Unamuno ، الأسبانى الذى شارك أيضا فى التجربة الرمزية وعبّر عنها ·

وأحسّ النمسوى هوفمنشتال أيضا بأنه منجذب إلى الرمزية ، وعرف وهو فى الثامنة عشرة من عمره شعر بودلير وفرلين · وحيث أنه ولد عام ١٨٧٤ ، فمن الطبيعى أكثر أن نضمه إلى معاصريه تاريخيا أمثال : فاليرى ، وخوان رامون

خمينيث ، وريلكى ، إلا أن تاريخ أعماله الرمزية يرجع إلى أوائل كتاباته على حين أنه فى أعماله التالية بحث ، كما فعل هوبتمان ، عن الإلهام الكلاسى ، وترجم صراعاته الروحية فى رموز كلاسية أكثر تحديدا . مثل أليكترا ، وأوديب وغيرها . وفى أواخر أعوام القرن التاسع عشر كان هوفمنشتال مثل رمبو : فتى شاعرا ، أكثر نضجا مما تعطيه سنه نفسها ، يقرأ بنهم ، ويقيم علاقات أدبية لا مع معاصريه فحسب ، وإنما مع أجيال سبقت . وفى رسائله بين عامى ١٨٩٠ و ١٩٠١ يذكر ميترلينك وسوينبورن وفرلين ، وقرأ « بيليا وميليزاند » باللغة الألمانية عام ١٨٩٧ ، وسحرته ، كما قرأ أيضا « الأميرة مالين La Princesse Maleine » . وفى عام ١٩٠٠ قابل دانونزيو فى إيطاليا ، ثم انتقل إلى باريس ، وهوفمنشتال هو الصعلوك الخالد ، إنسان بلا جذور يشبه الحضور الروحى الكلى للشخوص الرمزية ، كما رأيناها ، لا أصل لها ، ولا تعرف لها غاية .

أرســل كتابـه الأول « حديــقة المعرفة Der Garten der Erkenntnis » إلى ميترلينك ، وعند تفسير « المأساة اليومية » لحظ أن كل لحظة فى حياتنا أزمة ، كل شىء متحد معنا ، كما نحــن متحــدين مع العــالم الخــارجى أكثر ممـا نحلم به . وفى

«حديث عن الشعر Gespräch über Gedichte » التقط هوفمنشتال جانبين من جوانب الجمالية الرمزية الأكثر أهمية · لاحظ أن الكلمات يمكن أن تُستخدم لتظهر القوة السحرية التى تتضمنها بدل أن تستخدم لتفسير أية مشاعر ذاتية للشخصيات الغامضة التى تتفوه بها : « لهذا فإن الرمز هو جوهر الشعر نفسه ، ومن ثم لا يضع أبدا شيئا مكان آخر · ينطق الكلمات حبا فى الكلمات ، ذلك هو سحره : حبا فى قوة الكلمات السحرية ، القادرة على إثارتنا من أعلى إلى أسفل ، وتحويلنا دائماً » · ويتقدم خطوة إلى ما هناك بعيدا ، ويصل إلى نتيجة أن « الكلمة أقوى من ذلك الذى ينطقها » وهذه الملاحظة أدخلها فى مسرحياته الشعرية ، حيث أغلب منطوقات شخوصه تبدو أكبر بكثير من الكائنات الإنسانية المسكينة التى تتفوه بها ، ولأن كل لحظة أزمة ، والكلمة لها أهمية أكثر من الذى يتفوه بها ، فإن مسرح هوفمنشتال مسرح يتوقف خلق الشخصية فيه على التعبير عن الحقائق العامة حول ما يوحد بين الناس أكثر مما يتصل بما يفرق بينهم ، حتى « الفحوى » بالمعنى الشائع تنكر فكرة أن كل لحظة تكون هائلة دون أن تكون خارقة للعادة · إن غيبة الفحوى تقود إلى وحدة الوجود أمام المسوِّى الأعظم وهو الموت وقد أطلقوا على هوفمنشتال « شاعر الموت » ، وكان هذا فى الحقيقة شاغله الأعظم،وهوفمنشتال لا

يخاف الموت كما هو ، ولكنه فى كل أعماله يحاول ، مشهدا بعد مشهد ، أن يظهر سيطرة وجود الموت على أنشطة الإنسان ، والمزاج Stimmung الذى يخلق هو فى الحقيقة « المزاج النفسى» ، المشكّل من المغارات نفسها ،والصالونات ،والممرات ،والسلالم ، والكهوف ، والقلاع ، والطيور ذات الأرواح والينابيع ، مما وجدناه فى الشعر الرمزى وفى مسرح ميترلينك · ويستخدم هوفمنشتال حوار المقطع الأحادى نفسه ذى الحوار الداخلى الهازى ، والأقنعة نفسها ، والظلال ذاتها ، وفى « إمرأة فى النافذة Woman at the Window » نجد ديانورا Dianora ذات الشعر الطويل تقليدا لميليزاند ، وموضوعة فى أحداث تشبه أحداث « بيليا وميليزاند » · وهنا كما فى أعمال مسرحية رمزية أخرى ، أى خصم إنسانى آخر لا يمكن أن يكون رائعا كخصم طبيعى وهو : الموت ·

وفى « الموت والغبى Death and the Fool » ، ولا تستطيع الترجمة أن تنسخ سحر تكرار الحروف المرتبطة بالعنوان الأصلى « Der Tor und der Tod » ، ونشرت عام ١٨٩٣ يستمتع الموت بالبهجة الحسية التى يحاولها موسيقى يعزف على الكمان · ويقترح هوفمنشتال فى حوار جمالى كله مستقر تقريبا ، وبدون

فحوى ، كما صنع مالرميه فى « إيجتور Igitur » : يمكن اعتبار الموت تجربة نبحث عنها ونستغلها أكثر مما نخافها .

الطريقة التى أُنقذ بها هوفمنشتال من النسيان المسرحى تشبه طريقة ميترلينك ، فكما أن ديبيسى حوّل مسرحية البلجيكى إلى رواية أوبرا ، فإن ريتشارد شتراوس Richard Strauss حوّل ما ظل بطريقة أخرى مادة قراءة لمؤرخى الأدب إلى أوبرا تُمسرح . والمساعدة التى احتاجها كل واحد من هذين المؤلفين من الفنان الموسيقىّ تشير فيما يبدو إلى أن كلماتهم كموسيقا لا تصل إلى المستوى الذى يحلم به كبار المثاليين والذى يريده الرمزيون لفنهم ، ليس هذا فحسب ، وإنما بمساعدة التزامن الموسيقىّ يستطيعون أن يحققوا هذا الشكل من التعبير الشفوى غير المختص بالمفاهيم ، الذى يفسر العنصر المثير للشجن فى التصوير الأدبى وجمال الحلم الإنسانى ، مبتعدا هكذا عن اللغة المنطقية التى فى إصرارها على توصيل الحقيقة الشعرية تدمرها فى كثير من الأحيان .

عند دراسة المسرح الرمزى الذى أُبدع بين عامى ١٨٩٠ و ١٩٠٠ ينسون فى كثير من الأحيان أن بول كلودل Paul Claudel ينتمى إلى المجموعة وعمله مرتبط بالكاثوليكية ، الذى كثيرا ما ننسى أنه مثل ت . س . إليوت ، واشترك كلودل فى صوفية

غير دينية قبل أن يتحول كلية إلى الكنيسة · وفيما يتصل بهذا ، فإن حوارات المسرحيـــة الأولى « رأس من ذهب Tête d'Or » و « المدينة La Ville » تمثل كسراً حاداً لقانون أعماله التالية، والمعروفة أكثر ، والتى تضعه بوضوح على رأس المدرسة الكاثوليكية الأدبية الفرنسية فى أوائل هذا القرن ·

ومع ذلك ، كان كلودل فى عام ١٨٩٠ شابا يثير إعجاب مالرميه ويتردد على صالون شارع روما Rue de Rome ، حيث اتصل بكل الرمزيين المتمرسين · ولم يكن معتنقا للرمزية بلا شرط كما تظهر رسائله إلى جاك ريفيير Jacques Riviere ، فقد كان يشعر فى الوقت نفسه بقوة رمبو ، وجاذبية قصائد فيكتور هيجو الكونية الأخيرة ، ومع الزمن تغلبت هذه القوى غير الرمزية على عمله، ولكن أعماله الدرامية الأولى رمزية بوضوح ، فى تقنيتها وكذلك فى إيقاعها ، وتُظهر روح « الساقط » بقوة · وفى سنة١٨٩٣كتب إلى مالرميه: «أسعدنى الحظ الطيب أن التقيت فى بدء رحلتى الأدبية بمحاوراتك ونموذجك وصداقتك » · ومن المهم أن نلحظ أن ثلاثة رءوس مختلفة جدا فى تفكيرها ، فى مطلع هذا القرن ، مثل كلودل وجيد وفاليرى ، خضعت للتأثير نفسه ، تأثير شارع روما ، وفى شبابهم أطلقوا على الرجل نفسه

لقب « أستاذ » ، وفيما بعد تابعوا اتجاهات مختلفة فى تنمية غاياتهم الأدبية المختصة بكل واحد منهم ·

وبعد ثلاثين عاما تقريبا ، بعد أن قرأ كلودل « إيجتور » ، ونُشر يتيما ، عتب على مالرميه أنه « ساقط » ، ويبدو أنه نسى كتابه نفسه « رأس من ذهب » ومجموعة الشخوص البالغة الشك فى الحياة ، البعيدة تماما عن الموجة الرئيسية والشديدة الإغراق فى تأملاتها ، والشديدة الفضول إلى معرفة غايات الحياة والموت المتصارعة ، كما عند شخوص مالرميه · والمرات الكثيرة التى ردّ فيها عن السؤال الأساسى : « من أنا وما الحياة ؟ » لا يختلفان فيها ، كل واحد فى موقفه عن الآخر · إنهما جزء من أغنية تتكامل فيما بينهما ، أى أنهما يشكلان قصة غير متناسقة ، مصنوعة من الملل والمرض والشيخوخة والموت · وقد التصق سيبيه Cébés بمسقط رأسه الذى ربّى سأمه كتأمل طويل دون بدء ولا نهاية · وسيمون Simone الذى طاف كل العالم وعاد متأكدا من أن كل الطرق ، وكل الثقافات ، وكل المدن ، تمضى كما نمضى ، وندفن نحن وسيبيه وسيمون ، دفنا معا امرأة ماتت من لحظة مع نهاية محبطة ، وحتى عنيفة ، من الذين ليست لهم جذور فى الدنيا الآخرة · ووجد سيبيه وهو يحتضر أخاه « رأس

من ذهب » الذى عاد إلى البيت بطلا فاتحا . ولكن « رأس من ذهب » الذى غزا أناسا آخرين وجد نفسه أيضا بلا قوة أمام الموت وأمام سؤال شقيقه ، فوراء القبر لا يوجد سوى العدم ، وإنما تدق ساعة المرء فيموت . . « لا تنتظر شيئا أكثر ! » ، نموت وحدنا ، وعندما نكون موتى لا يصبح هناك فرق بين الْخَلْد والإنسان(٦) بمجرد أن تبدأ مرحلة التعفن والتحلل ، « وبعد أن عشنا نستسلم لنفس الهاوية عديمة الاسم ، مع روحنا الملوثة بالحب واللعنات » . وثمة حزن محبط ، وغثيان، وراية سوداء ، ورحلة عاصفة ، وقيود ثقيلة : هذا هو كل ما بقى من مرور الإنسان . ويرتكز ملاذه على استثمار جهله العظيم فى « حلم مهيب » حيث يتعلم « أن يتزوج من نفسه » ، هكذا كان كلودل الشاب الرمزى يرى الحياة ، ويعتبر عبارة « الأنا » خاتم خطبة ، يجمع بين المرء وذاته نفسها ، وهذه العبادة قيد فى الوقت نفسه ، وحماية من قابلية السقوط المرعبة ، التى يعرّض نفسه لها عندما يوجه نظره إلى ما هو خارج عنه ، ويجد نفسه واقفاً فجأة ضد مجهول لا مناص منه للذات غير الواعية بذاتها نفسها . وتوجد أيضا أميرة غامضة ، كما فى أعمال ميترلينك ، تمثل مرة أخرى دور « الأنا » التى لا يمكن أن تعرف هويتها . وعبارة « لا أعرف من أنا » يجب أن نأخذها لا بمعناها الحسى فحسب ، وإنما أيضا

بمعناها الروحى . وهنا أيضا ، كما فى كل الأعمال الرمزية ، فإن الزمن أقسى الأعداء ، كما يقول الكابتن الأول : « المستقبل طبيعة منعكسة فى الماء فحسب، والماضى يساوى أقل من شاطىء ، أما الحاضر فلا شيء على الإطلاق » . وبدل الخداع المثير للشجن الذى ينسب الإنسان بواسطته أفكاره ومشاعره الداخلية إلى الطبيعة ، هنا البحر والأشجار والريح وموضوعية التربة الموحشة خالقة الإحباط العبثى فى الإنسان .

فى مسرحيته التالية « المدينة » ، يحاول كلودل أن يعطى بعض الأجوبة عن الأسئلة التى تواصل تعذيبه ، وأن يسلح نفسه ببعض الأسلحة ضد نسيان الموت الوشيك وهو ، مرة أخرى الموضوع المتكرر دورياً . ويصبح التأمل النرجسى للعهد أو المهلك أشد عموما حتى أن الشخوص تجد هويتها مع حالة المجموعة (وتمثلها المدينة) . ومع نشاط المجموعة (وتمثلها عبودية العمل اليومى) ، والتبعية المتبادلة تلطف الواقع المدمر لمجمل عبث الجهد كله . وفى هذه الحالة فإن الصراع المسرحى هو كفاح الإنسان ضد الفراغ ، على حين أنها فى المسرحية السابقة تبدو خضوعا دون كفاح . وشخصية بيسم Besme - وكثيرا ما قورنت بشخصية استراجون Estragon عند بيكيت ، ويبدو مستحيلا أن يكون

التشابه صدفة - فيتكرر بطريقة تدفع إلى النوم « لا شىء يكون » وعندما يضغطون عليه لكى يُفسر ماذا يريد أن يقول ، يُحدد « لا شىء » عمقا لكل الأشياء التى تتملص من قدرة عقولنا . ولكن كلودل يقدم لغنائية الشاعر بعض التنازلات ، ويسمح له أنه يستطيع جزئيا - مؤقتا على الأقل - أن يتغلب على برودة الغموض الذى نجد الإنسان منغمسا فيه : « أنت لا تفسر شيئا ، أوه أيهـــا الشاعر ! ، ولكن من خلالك كل شىء سوف يكون مفهوما » ، وفى نهاية المسرحية يصل حتى إلى أن يرفع صوته برقة ضد روح « السقوط » :

. . . لم يخلق الإنسان كى يلتفت إلى البحر كما لو كان مرآة ،

من هاوية المياه بلا قاع ينهض ليلا دوار ،
وخلال النهار الرعب والحلم .
ولكن الأرض تحت قدميه تطلب الغرس ،
والسماء فوق رأسه تستسلم لعلم الفلك الدقيق .

وبمعنى آخر ، يرد كلودل على جمود الإنسان فى البرج العاجى ، أن يجهد المرء ذراعه ، وحسابات ذكائه ، متحديا عبث كل عمل وفكر . ومع ذلك فإن تقنيته لا تزال رمزية فى الجانب الأكبر منها ، وإدانة هذا العمل ، كالسابق ، لا نُدرجها تحت

المسرح الذى يقدم عدة مسرحيات فى موسم واحد غير قابلة للتمثيل ، لأنها تطبق فى التمثيل شكلا من الحوار الداخلى الطويل ، أو حوارا مليئا بالصمت ، أو لا تتطابق فيه الحركة مع الكلمة المنطوقة . وهذه الحوارات تخطط على قماش Canvas معد للرسم الزيتى ، واسع وكونى ، حيث الطبيعة معبد مفتوح ، وأعمدته - مثل الشجرة والعنب والحنطة - لها معان يظهرها الشاعر جزئيا فحسب ، حتى أجزاء اليوم لها مواز مملوء بالمعنى ، مواز للمزاج النفسىَ الإنسانى المتنوع ، وفى نهاية رحلته الأدبية العريضة ينسب كلود معنى ما لأزمة منتصف النهار الروحية . وأيضا نجد أشياء رمزية مثل الطاولة ، الخاتم ، والإيماءات الغامضة مثل المشاركة أو القبلة . والأضواء و الملابس يمكن استخدامها دون شك كأفعال خاصة لتأكيد اللحظات الحرجة فى المسرحية ، وهى فى الظاهر ساكنة تماماً .

ربما لأن الجانب الأكبر من مستقبل عمل كلودل المسرحى مفعم بالصراعات العاطفية والصدام بين الإرادات الإنسانية المتعارضة ، فإن هذين العملين الأوليين يظهران بقوة كل ما يميز المسرح الرمزى . أية نتيجة هشة أمام التأليف المسرحى التقليدى ! أى سقوط صار خطؤه نفسه عندما تخلى عن دور التسلية ، أو

التطهير العاطفى ، ووضع كل شخوصه فى القارب نفسه ، أو إن شئت فى السفينة الغارقة نفسها ! ٠

مع أن يتس حاول فى بداية هذا القرن المحاولة المستحيلة نفسها فى اللغة الإنجليزية ، فى كتابة مسرحيات رمزية ، قَبِل علنا ، وكاعتذار ، استحالة وضع أعماله على خشبة المسرح ٠ وكما أن مالرميه حاول أن يضع « هيروديا » و« أصيل إله الريف » فى مدار تقنية المسرح ، وبذلك يتخطى الحدود التى تفصل بين المسرح والشعر ، فإن يتس استوعب أشعاره الدرامية ، لا كمسرح وإنما امتداداً للشعر ٠

ومع ذلك ، فى أى تقسيم موضوعى تاريخى نضع يتس ، يجىء وجوده مزعجا على الدوام لنسق ذى طراز متحذلق ، ومع أنه نفسه عارض فى تحديد شكله الدرامى كمسرح ، فإن هذا الجانب من عمله يدخل فى نطاق الإطار الروحى والتقنى الرمزيين أكثر بكثير من أشعاره الخالصة ٠ ويبدو من المستحيل أن نستبعد يتس عند دراسة المسرح الرمزى ، ولو أن إبداع أغلب أعماله المسرحية يجىء بعد عدة أعوام من مجموعة الأعمال التى شهدت المسرح الرمزى ٠ وعلى الرغم من تاريخه لا يمكن أن نضع مسرحياته فى « الشفق » ، حيث نجد كثيرين من معاصريه فى

مطلع القرن العشرين . والحق أن أعماله الدرامية تشكل جانبا من سمت الرمزية .

كان يتس ، كما لاحظنا سابقا ، شاهدا على نمو الرمزية الفرنسية ، ووجد نفسه وسط المتحمسين العالميين الذين يحيطون « بالندوة » وشهد عرض لينييه - بو لمسرحية « أكزيل » ، وقاسم الجمهور الاعتقاد بأن المسرح يمكن أن يكون معبدا جديدا للتأمل الصوفى . وناصر موقف مالرميه من أن الشاعر فى العصر الحديث ليس لديه بديل غير البحث عن ملاذ فىَ الدين الفنى البديل واعترف علانية بهـذا الاعتقاد فى مقـالين عن الرمزية : « رمزية الشعر The Symbolism of Poetry » «والرمزية فى الرسم الزيتى Symbolism in Painting »(٧) وفى سنة١٨٩٧ نجد هذا الشاب ، صديق أرثر سيمونز ، يؤكد فى كتابه « العنصر السلتى فى الأدب The Celtic Element in Literature » الحيوية العالمية للحركة الرمزية : « الحركة الرمزية التى بلغت كما لها فى ألمانيا مع واجنر ، ومع ما قبل الرفائليين Pre - Raphaelites فى إنجلترا ، وفيلييه دى ليل - أدم ومالرميه فى فرنسا ، ومع ميترلينك فى بلجيكا ، وأثارت خيال إبسن ، ودانونزيو ، إنها دون شك الحركة الوحيدة التى تقول أشياء جديدة .

ونلحظ فى هذه العبارة نفسها أن يتس على الرغم من إحساسه الكامل بمعنى الشلة عند الرمزيين أعطى هذه الحركة إطارا مرجعيا ، أكبر بكثير مما هى عليه : تاريخيا امتد بها لتتضمن دانتى و بليك Blake وبيرنز Burns ، وقوميا جعلها تشمل الجانب الأكبر من الآداب الأوربية · ومن وجهة نظر التقسيمات الفنية تضم فى المستوى الجمالى الرمزى نفسه الخيال الموسيقى لواجنر ، والخيال الدرامى لإبسن ودانونزيو ، لا كسبب ونتيجة ، أو كأصل وتأثير ، وإنما كظاهرة متزامنة تغذى الحاجة الصوفية الأساسية للحضارة الغربية(٨) ·

وكان مالرميه فى « العنصر السلتى » يحلم بكتاب جديد مقدس ، وينسب يتس فى غموض هذا المفهوم عند مالرميه إلى البلجيكى فيرهارين Verhaeren تلميذ مالرميه ، ويشعر بميل إلى البحث فى أسطورة أصل الرمز : « الفنون التى تحتضن قوّتها ذاتها تتحول إلى أديان ، وتحاول فيما أعتقد،كما قال فيرهارين ، خلق كتاب مقدس ، كما صنع الفكر الدينى دائما ، يجب أن تعبر عن نفسها بواسطة الأساطير · · · » · والأسطورة السلتية ، قريبة منه ، أصبحت جوهر عمله الدرامى ·

رأينا كيف أن قوى الحياة وقوى الموت فى أعمال

ميترلينك ، تتيح الفرصة للقاءات سحرية ، ترمز من خلال نظرة موشورية لهيئات غير موجودة ولا محققة ، أو بواسطة تهذيب الأساطير الإغريقية وإعادة خلقها ، أو من خلال شخصيات خرافية غير محددة الأصل جنسا ، فى مسيرحيات رمزية ، أو ببساطة تخفى من خلال أسماء غريبة إنصهار ما هو معنوى من الذكريات والأحلام ، كما شخوص أكزيل أو روتندلين Rauten-deleir . وفى أعمال يتس الدرامية تنضم هذه القوى وتأثيراتها إلى الأسطورة السلتية ، التى أصبحت قاعدة كتابه المقدس وفيها الكاهن Druid ، يقذف من خلوده غير المرئى برقى أحلامه وسحره على الرجال والنساء ليلحظوا قلة زمنهم المحسوب ، وضحالة عونهم المادى .

كما عند ميترلينك ، نجد فى مسرح يتس القاحل أن العجائز والعميان هم الأكثر كفاءة على الإدراك ، وهم الأقدر على التقاط الصلة الثنائية العامة بسهولة حيث التراسل أمام المادة والروح ، بين ما هو مرئى وما هو خفى،بين الصوت والصمت ، بين الحضور والغياب ، ومثل هوفمنشتال يضيف يتس المجنون إلى قائمة الشخوص القادرة على هذا الإدراك ، ومثل كلودل يحمل الصعلوك إلى حلقة الضعفاء والعابثين الفاتنة ، والذين طبقاً لرأيه يملكون قوةً أعظم من الأقوياء والمهمين .

وفى Cathleen Ni Houlihan العجوز التى تعترض حفلات ما قبل الزفاف ، مجهولة الأصل والغاية ، كما هو مطروق فى كل الشخوص الرمزية ، وغياب هويتها ، دون شك ، أفضل وسيلة لتعريفها . وتعترض العجوز طريق الشاب الذى يوشك أن يتزوج وتغويه إلى عالمها الغيبى ، وعندما تختفى معه ، ويسألون أحد الحاضرين عما إذا كان رأى عجـــوزا مارّة يرد هذا عليهم : « لا أعرف ، ولكنى رأيت شابة تمشى كملكة » . وفى هذه اللحظة تنزل الستارة على هذه الدراما القصيرة ، ونجد أنفسنا فى منطقة تشبه ظل الرمزية ، حيث النظرة ذاتية خالصة ، والزمن لحظة مطلقة وثابتة ، وفى « شاطىء بيل Baile's Strand » يستخدمون أقنعة للإبداع ، كما فى أعمال هوفمنشتال ، و بذلك يخلقون بعدا أكثر حول المهرّج والأعمى .

هناك حيث ميترلينك يبدع صمتا فعّالا ، يقترح يتس أجواء غامضة بواسطة استخدام الأصوات والأغانى والتواشيح التى تقلد الموروثات الشعبية . يقول يتس فى مقاله « رمزية الشعر » : « بدأ المسرح يصبح طقوسا ، ولا يمكن أن يسترد عظمته دون أن يتذكر كلمات سيادته القديمة » وهكذا كما أن مالرميه يعتبر أن قوة الكلمات تتركز فى كثرة معانيها ، يسعى يتس جاهدا وراء سحرها

المسموع ، باحثا عن أصل هذا السحر · وهكذا نجد فى ديردر Deirdre البطلة التى تحيى ذكرى الكلمات المتكلمة :

سمعت أشياء مرعبةً وغامضة ،
أهوالاً سحرية وسِحْرَ سحرة (٩) .

وتتذكر قوة الأبيات فى إيقاعها الذى ، فيما يرى يتس ، يطيل مدة التأمل ·

ديردر و مسرحية « المياة الظليلة The Shadowy Waters » تكملان استخدام يتس لكل هذه الأدوات الرمزية · وكلتا الفحويين منسوجتان فى استرخاء ، ومشتقتان من الأساطير الإيرلندية ، وينشط الحب بأشد الطرق غموضا ، مع تدخل الكهنة والطيور المنذرة ، ويخلق شقاقا بين العاشقين وبقية العالم ، تحت رقابة عين موت وشيك الوقوع ولا مناص منه ·

ديردر زوجة صغيرة تشبه ميليزاند إلى حد بعيد ، ويجدها ملك عجوز ، ويرافقها على سبيل الحماية :

منذ حوالى اثنى عشر عاما وجد الملك كونتشوبار
بيتا فوق تل فى هذه الغابة
وهناك صبية لطيفة مع عجوز ساحرة
التى تعنى بها ، ولا أحد يستطيع أن يقول :

إذا كانت من الإنس أم من هؤلاء اللائى أنسلهن
ملك الهواء الذى لا يُرى ، فى العاصفة
أو ابنة ملك ، أو لا شىء إطلاقا
من تكون هى ، أو لماذا هى مختبئة هناك
فقط كانت فائقة الجمال لكى تكون حسنة الحظ .

اللقاء مع الحب الحقيقى ممدوح كما لا مهرب منه ،والمغارة الجنائزية لمواعيد بيليا وميليزاند الغرامية يحل محلها هنا رمزاً شطرنج مميت يستعمله الاثنان«فى الليلة التى ماتا فيها» ، والهاجس الداخلى بالموت هو البعد الخارجى لهذا المثلث العادى فى نفسه ، تقول ديردر لتيزى :

عندما وصلنا للمرة الأولى لهذا البيت الخالى كنت تعرفين بموتنا ...

كُتبت مسرحية « المياة الظليلة » أولا عام ١٩٠٠ كقصيدة ، وأعيدت كتابتها عدة مرات بين عامى ١٩٠٢ و ١٩٠٦ لتحويلها إلى دراما ، إنها لقاء سفينتين غارقتين . فورجئيل Forgael يبحر فى سفينة بلا غاية ، ويبحث عن علاقة بما هو خالد ، ويشتبه البحارة فى أنه واقع تحت سحر الكاهن ومزوّد بقوة سحر العزفَ على القيثارة ، وتبحر فى السفينة الأخرى ملكة تدعى دكتورة ،

زوجها اغتاله بحارته . عبثية لقائهم تقارن بـ « الشبكة الذهبية العظمى » التى تحيط بهم ، والتى هم غير أكفاء لتمزيقها ، ولا حتى خيط واحد منها ، وأخيرا فإن البحارة يمضون فى سفينة دكتورة مع الكنوز التى وجدوها هناك ، وفورجئيل و دكتورة يقطعان رباط الهلب ، كما لو كانا يقطعان الحبل السرى العظيم ، و ينجرفان فى البحر فى مشهد يذكر بالمشاركة فى موت أكزيل وسارة . على حين أن خدمهما يأخذون دوراً فى حفلة زواجهما وفورجئيل مغطى بشعر دكتورة الطويل ، رمزية بقوة مثل خصلات شعر ميليزاند ، يقول :

حبيبتى !

بعد أن سحبتنا الشبكة بألم حولنا
وبعد أن نسجناها خيطا فخيطا أصبحنا فانين :
وهذه القيثارة العتيقة استنطقت نفسها
لكى تصيح بصوت مرتفع بالطيور الرمادية وبالأحلام ،
التى تحلم بأب يعيش فينا .

ويصف البحارة الطيور المنذرة التى تحوم فوق الشخوص منذ بدء المسرحية :

حتى أن القمر غاب ، وعندما نظرت
إلى المكان حيث تجنح الجثث ، رأيت طائرا
يشبه نورسا رماديا ، فوق صدر كل واحد
وبينما أنظر إليها هبت فجأة
ترسم حلقات بأصوات غريبة
وأتجهت نحو الغرب ، ومنذ حينئذ ، فى مرات كثيرة
سمعت خشخشة الريح فوق رأسى .

يلعب البحر فى أعمال يتس الدور الذى تلعبه الغابة عند فيلييه وميترلينك : بدون عمر ولا حدود ، عميق جدا ، نَبْع سحر :

هناك حيث ينتهى العالم
العقل لا يتغير ، لأنه يجد
معجزة ، نشوة ، أملا مستحيلا
آخر لوحة من الحجر ، نار النيران ،
جذور العالم .

إيبرك Aibric ، البحار الخادم الأمين يحذر فورجئيل ، أيضا مثل الخادم الأمين لأكزيل ، من أن الموت ينتظره فى نهاية طوافه مع وجود الحلم ، ويعبر فورجئيل من خلال دكتورة عن

شعورهما بالزمن دون حدود من خلال قدرتهما على التطابق مع روح الأسطوريين إينجوس Aengus وإيديم Edaim :

ليس صحيحاً
أنك ولدت منذ ألف عام
فى جزر حيث أبناء إينجوس يدورون
فى رقصات سعيدة تحت قمر عاصف
هل ستحملنى إلى هناك ؟

وتنتهى القصيدة المسرحية بانتصار الوجود الروحى ، بينما الطيور تقود الزوجين إلى « الأرض الخالدة » .

حيث لا يولد أى طفل إلا ليعيش أكثر من القمر .

إن أعمال يتس ، بمعنى ما ، مثلٌ على اقتناعه بأن الأساطير الإيرلندية « يمكن أن تعطى القرن الذى بدأ رموزا جديرة بالذكر » . وتجدّد هذه الرموز القديمة يكوّن بالنسبة له نوعا من الربط بين قدامى السحرة وهؤلاء الشعراء والموسيقيين والفنانين من عصره ، الذين لحظوا أنهم يستطيعون أن يتعلموا مهنتهم لا بالقلم والورق وإنما من خلال تدريب الخيال ووعوده الغنية بالسموّ : « كيف تستطيع الفنون أن تتجاوز الاحتضار البطىء لقلوب الناس الذى نطلق عليه تقدم العالم ، وتعود لتضع أيديهم فوق خيوط

قلب الإنسان مرة أخرى دون أن تصبح (الفنون) ثوب الدين كما فى الأزمنة القديمة ؟ » · لاحظ أن الفرق بين التصوف الفنى والدينى محدد بوضوح عندما يحدد يتس الفنان بأنه عباءة المواد الدينية بدل العقيدة أو المبدأ ·

العلاقة المتبادلة الواضحة بين مقالات يتس عن الرمزية ، وأعماله المسرحية تبين بوضوح أهمية أن غايته الفنية لم تكن كتابة مسرح بالمعنى الدرامى للكلمة · ولا توجد فيه أية مشاعر محبطة عندما يعترف بأن أعماله لا يمكن مسرحتها ، والمراجعات التى لحقتها فيما بعد ، بفضل أبيى ثيتر Abbey Theater لكى تكون صالحة مسرحيا ، لم تستطيع ، فى رأى يتس ، أن تزيد من قيمتها · ورأى إدموند ولسون Edmund Wilson فى « قلعة أكزيل » من أن « أعمال يتس قليلة الأهمية دراميًا ، لأن يتس قليل الإحساس بالدراما » يحتاج إلى مراجعة ، نظرا للمحاولات المسرحية الحديثة التى تنزع إلى اعتبار « المسرح » شيئا أكثر من كلام فارغ فى حوار ، أو صراع عواطف · والجهود المستمرة التى حققها مخرجون حاذقون ، ورسامو مناظر أكفاء ، لخلق مؤثرات تقنية فى الإضاءة والزخرفة طبقا لروح العمل ، جعلوا هذه الأعمال ، من حين لآخر ، تعرض كتعبيرات لما يسمى « مسرح

الفن » . وفيما يتصل بهذا ، تلقى المسرح الرمزى ، طلقة قوية فى ذراعه من جانب التصوير الفتوغرافى المتقدم القابل للتكيف ، فقد ساعد تقدمه على خلق تخيلات كان من الصعب تحقيقها على خشبة المسرح .

فى كل مرة ينزعون أكثر إلـــى اعتبار عناصر المسرح الرمزى ، كما نبتت عند مالرميه ، وأصبحت مادية فى أعمال ميترلينك ويتس ، كمراجعة لمحطم تمثال مفهوم المسرح ، بدل إظهار ضعفه فى البناء الدرامى . وما يدعى من عدم كفاءة الشاعر لكى يحول قصيدة إلى مسرح أوعزت إلى الفنانين الأكثر معاصرة إمكانية تحول المسرح إلى قصيدة شفوية . ولكن يظل واقع أن المسرح الرمزى لم يستطع أن يحقق تقديراً عالميا « كمسرح » إلى أن يقبل مفهوم الاتصال الموضوعى ، على الأقل ، على قدم المساواة مع الحوار المتتابع ، أو إلى أن يستعد المشاهدون لاعتبار المسرح معبدا جديدا للتأمل ، وأن العمل المسرحى نص لطقوس دينية جديدة ، وبدون الجزء الشفوى ، ومشاركة الجمهور فى عمله يظل كاتب المسرح شاعرا ، وأظهر يتس أنه أكثر واقعية من مالرميه ، عندما يحدد حواراته الذاتية بأنها مثل « شكل مختلف عن الفن » .

● هوامش :

١ - هيسكل م . بلوك ، مالرميه والدراما الرمزية ، دترويت دار نشر جامعة واين Wayne ١٩٦٣ .

٢ - المصدر نفسه ، ص ٣٢ .

٣ - انظر :

Gertrude R. Jasper , Adventures in the Theater ; Lugné - Poe and the Theater de l'Oeuvre to 1899 (New Brunswick , Rutgers University Press , 1947) .

٤ - Animism مذهب يرد الحياة والحركة إلى قوة باطنة ، ويبدو فى :

١ - الأنثروبولوجيا : وهو اعتقاد البدائيين والأطفال أن كل شيء يتحرك أو يؤثر فيه حياة .

٢ - علمى النفس والحياة : وملخصه أن أساس الحياة النفس لا البدن .

٣ - القسمولوجيا القديمة : القول بالنفس الكلية للعالم وبنفوس الأفلاك . (المترجمان)

٥ - بودلير ، زهور الشر ، فى الأعمال الكاملة ، (باريس : Pléiade ، ١٩٥٤)

٦ - الخلد ، دود يأكل الحشرات . (المترجمان)

٧ - الاستشهادات من مقالات يتس فى هذا الفصل مأخوذة من و . ب . يتس ، مقالات ومقدمة ، (نيويورك، ماكميلان ، ١٩٦١) .

٨ - فى مقال آخر The Autumn of the Body حدد يتس تعريفه الشخصى

« للساقط » ، وهو يمتد بالروح الرمزى إلى مستوى أكثر عالمية : « أرى ، فى الواقع ، فى فنون كل البلاد، هذه الأضواء الخافتة ، وهذه الملامح الذابلة ، وهذه العزائم الواهنة ، التى يدعوها كثيرون « سقوطا » ، ولكنى أنا ، لأنى أعتقد أن الفنون ترقد حالمة بالمستقبل ، أفضل أن أدعوها خريف الجسد » .

٩ - استشهادات ديردر و « المياه الظليلة The Shadowy Waters المستخدمة فى هذا الفصل أعيدت طباعتها بتصريح من م . ب . يتس ، ماكميلان وشركاه ، شركة مساهمة محدودة، وشركة ماكميلان ، من مجموعة مسرحيات و . ب . يتس ، (١٩٣٤ و ١٩٥٢) .

٨

الشفق

كان قيـاس تيار الحركـة الرمزية من خـلال وجهـة نظر « الأجيال » فكرة خاطئة من التقييم التاريخى · لأن الرمزية تبدو لنا من وجهة النظر هذه كأنها كرة يُقذف بها عصر إلى آخر ، حتى تختفى فى حفرة دون أن يلتقطها أحد · وهذا هو الموقف الذى أوضحه جى ميشو عندما أعلن فى مقاله « رسالة الرمزية الشعرية Message Poétique du Symbolisme » وفاة الرمزية أخيرا ، مع نهاية الحرب العالمية الأولى · ومن ناحية أخرى يرى ادموند ويلسون الرمزية من خلال « قلعة أكزيل Axel's Castle » حتى أن تعريفه الواسع الذى يقول : « يمكن تعريف الرمزية بأنها محاولة توصيل الأحاسيس الشخصية المنفردة بوسائل مدروسة بعناية : ترابط أفكار معقدة يمثلها خليط من الاستعارات »[١] يمكن أن يشمل روايات جويس ، وروايات بروست ، ومبهمات جيرترود ستين Gertrude Stein والداديين ·

ويبدو أن الحقيقة تكمن بين هاتين الرؤيتين · لم تمت الرمزية فى القرن العشرين بسرعة كبيرة كما أوضح ميشو ، ولا

انغمست فى تيارات أدبية أخرى كالرواية النفسية ، ولا تطابقت مع التفاعلات والتجديدات الأدبية الأخــرى كالدادية والسريالية الناشئة ، التى اكتست بروح التحول الأدبى المخالف تماما لفن الشعر فى الرمزية ·

باختصار ، ليست الرمزية ميراثا ينتقل بانتظام من جيل إلى التالى له · أولا ، لأن الرمزية أثرت العديد من الأجيال فى وقت واحد ، وثانيا ، لأن الرمزية نفسها مرت بتغييرات عنيفة مع مرور الوقت · وكانت أعوام ما بين ١٨٨٥ و ١٨٩٠ فترات تقارب النشاط فى باريس على يد قوميات متعددة ، تعمل معا من خلال اللغة الفرنسية ، وتوصلوا إلى نظرية وتقنية وصوفية ارتبطت فيما بعد بمفهوم « الرمزية » وهى الفترة التى اعتبرناها فترة ازدهار المذهب الرمزى ، حيث تجىء الكلمة علما ، وهى مرحلة قيام المدرسة الأدبية أو « الندوة » ، فترة تقارب العقول الشعرية فى باريس ، وكانت اللغة الفرنسية المقام المشترك لهـذا المفهوم الشعرى ·

بحلول عام ١٨٩٠ بدأ نشاط الإنتاج يتجلى ، وانتقل الاهتمام الرئيسى بالرمزية - من وجهة نظر الأدب الأوربى أكثر مما هو من وجهة نظر الأدب الفرنسى - إلى ملاحظة ما أخذه

شعراء كثيرون من جنسيات مختلفة من باريس ، ونقلوه إلى لغاتهم نفسها . إنه العصر الذى ترجم فيه آرثرسيمينز مؤلفات بودلير ورمبو ، وعصر النقد الأدبى عن الرمزية فى إنجلترا وإيطاليا وألمانيا مثل Letteratura d' eccezione لفيتوريو بيكا Vittorio Pica وصدر عام ١٨٩٩[٢] . و « صفحات للفن » Blätter für die Kunst لستيفان جورج Stefan George ، وهو عصر تبلور الأعراف الأدبية التى أصبحت العلامة المميزة للمزاج الرمزى فى الكتابة كما أشرنا فى فصل سابق .

بعد عام ١٩٠٠ ، كما أوضح ميشو نفسه حدث « امتداد هائل » فى انتشار الرمزية ، لا يقف عند دول أوربا الغربية فحسب ، ولكنه امتد إلى شرقيها أيضا : المجر ورومانيا وبلغاريا واليونان وبولندا . أما فى روسيا فأجهض قدوم الثورة الحركة بسرعة خاطفة ، لأن مقدماتها كانت تتضارب تماما مع قانون « الجمالية » ، حيث تتعارض فكرة « الصفوة » بوضوح مع التواصل مع الجماهير .

فى الواقع تبلغ الرمزية عَلَماً ، بمقياس أوربى أكثر منه فرنسيا ، أوجها حوالى عام ١٩٢٠ ، على الرغم من ظهور حركات جديدة جذبت المواهب الأدبية فى القرن الجديد إلى

اتجاهات عكسية . ومن المهم أن نلحظ أن الحصاد الهائل للكتابات الشعرية فى أوائل العشرينيات من هذا القرن ، تشوبها كلها خصائص الرمزية : الأرض الخراب لإليوت ، المقبرة البحرية لفاليرى ، وأنابازى Anabasis لسانت جون بيرس ، وكلها من كلاسيات عام ١٩٢٢ . وكذلك « المختارات الشعرية الثانية » لخوان رامون خمينيث و Re Pensieroso لإوجو بيتى Ugo Betti ، وأيضا « الأرغن Harmonium » لولاس ستيفنز ، و « مراثى ديونو Duino Elegies » لريلكى ، وتأتيان متقاربتين فى عام ١٩٢٣ . وتغطى كل من « البجع البرى فى كول The Wild Swans at Coole » ليتس ، وصدرت عام ١٩١٩ ، و « بيزنطة Byzantium » وصدرت عام ١٩٣٣ فترة أكثر اتساعا ، تأثرت فيها كل هذه الأعمال ، وأعمال أخرى ذات مستوى أقل ، بالرمزية .

فى الواقع ، يبدو النجاح والتشعب كثيرا ، وتبسيط التقنية والروح الرمزية فى الدوائر الرمزية جليا ، عندما نلحظ أن الشعراء الذين نالوا جائزة نوبل ابتداء من مرحلة ميترلينك يحمل كل واحد منهم ، بدرجة كبيرة ، الشخصية الرمزية وأعرافها أكثر من أية سمة أدبية أخرى مميزة، فكل من خوان رامون خيمينيث ، وسانت جون بيرس وكاسيمودو Quasimodo ، ومنتال Montale

يشتركون فى هذه السمة ، وأصبحت الشخصية الهرمسية الرمزية عقيدة عالمية ، إذا لم يكن من السهل فهمها مباشرة فإن العالم الغربى كله يعترف بسهولة أنها مقياس الموقف الشعرى فى الأدب ٠

وهكذا أصبحت الرمزية واقعا مرتبطة فى تكامل مع النوع الأدبى الشعرى ، حتى أنه كان على المرء فيما بعد أن يخوض معايير غنيفة وقاسية ليقدم مفاهيم شعرية جديدة ، كما هو الحال مع الشخصية الثائرة فى الحركة السريالية ٠

كما رأينا ، مع أن الشكل المسرحى أقدر من القصيدة على تحقيق شكل أكثر تصويرا ودقة من النظريات الرمزية ، إلاّ أنهم لا يعتبرون الرمزية عملا ناجحا مسرحيا ، وإنما نتاج ثانوى من النوع الشعرى ٠ ويبدو هذا أكثر صحة على التأكيد حين ندرس علاقة الرمزية بالشكل الروائى ، ومع أنه توجد واقعا تطبيقات محدَّدة لبعض الاتجاهات الرمزية فى بعض الروايات ، مثل روح « الساقط » عند بروست ، وفى رواية « موت فى فينسيا Death in Venice » لتوماس مان ، فإن الرواية الرمزية متناقضة فى مصطلحاتها ، لأن الحلقة الرمزية كانت تمقت الرواية بشدة ، كما رفضت كل الأشكال القصصية ... أن من الممكن اكتشاف

بعض آثار التقنية الرمزية فى روايات عشرينيات القرن العشرين إلاّ أن تطورات كبيرة جدا حدثت فى النوع الأدبى الروائى ، بعيدة تماما عن الرمزية ، مما يجعل الناقد يفضل أن ينأى بهذا النوع عندما يقيّم أصداء الحركة الرمزية · وحين نتحدث عن الرمزية - سواء تحدثنا عنها علماً أم صفة ، فى مراحلها الأولى أم فى أوج تأثيراتها الأدبية -فإن موضوعنا الأساسى هو الشعر ، ومن خلال وجهة نظر الشعر يجب أن نلحظ إشعاعات الرمزية الأخيرة وأن نتعرف إليها ·

يمكن أن نتصدى لمشكلة التحديد من وجهتى نظر مختلفتين : من وجهة نظر العموميات ، حيث يمكن أن نسأل أنفسنا كيف أثّر مرور الأعوام فى أوجه الرمزية المتنوعة ، وفى هذا الصدد يمكن أن نلحظ التعديلات التى طرأت على علم العروض أو النظرية أو التقنية ، أو التصوف · ومن جانب آخر ، يمكن أيضا أن نقيّم المساحة التى يشغلها ميراث الرمزية المشترك فى نتاج بعض شخصيات الأدب الأوربى الرئيسية ·

انطلاقا من وجهة النظر الأولى ، ماذا نجد فى أعمال الشخصيات الكثيرة المختلفة التى تزامنت فى الكتابة ؟ نجد أن أكبر اتفاق حدث فيما يتصل بعلم العروض الرمزى ، ومهمة الشاعر

وعلاقته بقرائه ، فلم يعد الشاعر معزولا فى أوائل القرن العشرين على نحو ما كان عليه فى نهاية أو آخر القرن الماضى . ولكن هذا لا يعنى أنه ترك برجه العاجى ، وإنما يبدو بدل ذلك أنه سمح لنسبة محدّدة من جمهور القراء بالدخول إلى برجه ، وهو ما يمكن أن نسميه إضفاء مسحة من الجمال والشاعرية على القارىء Poetization of the reader . ونجد فى معظم تعليقات ت . س . إليوت على تأثير القصيدة وعيا تاما بحضور القارىء - وليس مجرد حقنة قراء - كما فى لقاءات مالرميه المعتادة أيام الثلاثاء ، وإذا كان ثمة هرمسية مثلا فإن نتيجة هذه القراءة أيضا أن الكتابة المضمرة لابد أن تُدخل القارىء ، وهو بكل تأكيد قارىء من الصفوة ، فى نوع من التواصل مع الشاعر . يقول إليوت فى كتابه « استخدامات الشعر The Uses of Poetry » : « بينما تقوم القصيدة بدورها ، فإن المعنى ضرورى لتهدئة القارىء » . ولقد سعد الرمزيون الأوائل بأى شىء تفعله بهم القصيدة ، وعلى العكس فى عملية الإبداع الأخرى توجد نية مؤكدة ، على أن روح القصيدة تتشرّب الآخر ، كما يتشرّب الإنسان نفسه ، فى علاقة يصبح معها القارىء نوعاً من « الأنا » المتغير ، أو يؤدى دور مرآة النرجسيين . وعندما نأخذ بعين الاعتبار ملحوظات إليوت التفسيرية التى تملأ مجلدات عن

قصيدته« الأرض الخراب » ندرك إلى أى مدى عُنى بأهمية المعنى وسيطاً . وهكذا يوجه القارىء دون أن يعنى هذا أنه يقدم له شرحاً كاملا وصريحا ، وهو ما يعتبره حتى الرمزيون الجدد ، والطامحون فى أن يكون لهم جمهور قارىء ، لعنة فى تقييم الشعر . ونجد إليوت ، على الرغم من ملاحظاته، يعترض على النقد الذى يستهدف الشرح . وفى فرنسا ذم الأب بريمون L'Abbé Brémond النقاد لأنهم يستخدمون المقاييس النثرية فى فهم الشعر ، وشرح قصيدة ، فيما يرى ، يعنى أنك تجعل الدائرة مربعا . وعندما يختفى اللغز لا يتبقى إلا القليل لمنازلة قارىء الصفوة .

يرغب الشاعر فى عبارة هرمسية خفية ، بارعة الإيجاز ، ومع ذلك بالغة التوتر ، بدرجة أكثر بكثير عما كانت عليه فى مراحل الرمزية الأولى ، لكى تتعاطف معه فئة معينة من القراء . ولعل وعى الشاعر بهذا الجمهور يمكن أن يكون السبب فى تجاوب الجمهور مع الرمزية فى القرن العشرين على نحو لم يفعله فى القرن التاسع عشر . ومن جانب آخر ينأى الشاعر الرمزى بنفسه بعيدا عن العودة إلى دور الشاعر الملحمى ، فيصر على أن يعتبر نفسه العالِم ، متخذا موقفه هذا من تعريف بودلير السابق للتخيّل بأنه أعلى قيم العقل ، ولنتذكر رسالة بودلير إلى توسنيل

Toussenel فى هذا الصدد : « مازلت أقول منذ زمن بعيد إن الشاعر ذكى جدا ، إنه الذكاء نفسه ، وإن التخيّل هو أكثر القدرات علميةً · وبهذه الروح نفسها نجد ولاس ستيفنز Wallace Stevens يعرّف الشاعر بعد عدة أعوام فى كتابه « لغة الشعر » بأنه « أى إنسان ذى تخيّل » ·

كما رأينا ، إن ترجمة خاطئة لكلمة « esprit » فى البيت الأخير من قصيدة بودلير « مراسلات » أكّدت لبعض منظرى الرمزية من الإنجليز الأوائل فكرة أن بودلير سمح بازدواجية الروح واللحم ، بينما على العكس ، كانت نية بودلير فى الحقيقة أن يخضع الشعر للأحاسيس و« العقل »،« فالنشوة تضىء العقل » ، كما أوضح فى قصيدته « الحشيش » ، وفى خضم عملية ربط الأحاسيس الإنسانية ، وهى فى حالتها الأولى ، بتحوّلاتها العقلية ، لا يبقى متسع لدور الانفعالات · ويبدو أن الذين تلقوا التراث الرمزى أخذوا هذا الاتجاه بكل وضوح وأصبح الشعر من فاليرى حتى توسنيل Toussenel يعنى بالنسبة للشاعر سلسلة من التخطيطات العقلية ، وبالنسبة للقارىء لغزا يتحدى قواه الإدراكية · ومفهوم الشعر هذا عملية عقلية عالية تحمل فى هذا المستوى السمة الهرمسية للاتجاه الرمزى ، حتى أصبح لكلمتى

« هرمسية » و « رمزية » التأثير نفسه في إيطاليا ، وأصبح لفظ « صعب » مرادفا لكلمة « الشاعر » . وبالنسبة لكروتشه Croce ، طبعًا الشعر صراع العقل مع نفسه ، صراع ضد الانفعال ، يسمو فوق الغضب الإنسانى ، وفوق الصواب والخطأ ، وحتى فوق استمتاع المرء بمعاناته .

عندما يُحمّل الشاعر قصيدته كل أنواع التلميحات الأدبية والأسطورية تصبح القصيدة عادة طُعما للقارىء ، استثارة لفطنته أكثر منها استحضارا لصورة غير عادية، وهذه الهرمسية لا تشبه المبهمات التى نجدها عند مالرميه والتى تحمى خصوصيته الفكرية ، ولكنها تشكل تغييرا أو انحرافا عن فكرة الرمزية لمهمة الشاعر ، الشاعر الذى أصبح يعى جمهوره ، ويهتم بإقامة قاعدة للتواصل معه ، حتى لو كانت مصطلحاته لا تواتيه أحيانا . ومن الضرورى أن نشير أن فى هذا النوع من الهرمسية التى طبّقها إليوت ويتس والإيطاليون يمكن أخيرا حل غموض القصيدة عن طريق البحث والتفسير . وغموض القصيدة هو حركة من الشاعر بحثا عن جمهور خاص أكثر منه بحثا عن حركة تحدٍ أو رفض لكل الجمهور ، وهو ما كانت تعنيه ضآلة الكتابة أو الصفحة البيضاء عند مالرميه .

مع اتساع حماية الشعراء الرمزيين يجب أن نلحظ أن الكثيرين منهم ، ممن قبلوا لقب « رمزى » فكّروا أن هذه التسمية مفهوم أعمّ مما ساد خلال أيام المدرسة الأدبية . وإذا قارنا بين جماعة ثمانينيات القرن التاسع نفسها وبين بودلير وشوبنهاور بوصفهما من أوائل الرمزيين ، فإن سلسلة النسب تتعمق أكثر بكثير فى التاريخ ، وتضم أفلاطون وفيرجيل ودانتى وجونجورا Góngora ، وآخرين . ونتيجة هذا كله اندمج الكثير من الأدوات الشعرية فى الشعر « الرمزى » ، مع أنها بعيدة تاريخيا عن التأثيرات الرمزية الممكنة ، وتبدو هذه الحقيقة بوضوح فى حالة إليوت كما سنرى بعد قليل .

أشرنا فى فصل سابق كيف أن أعرافاً معينة انبثقت عن تقنية الرمزيين الأوائل والآن هيا لنرى كيف تطورت تلك الأعراف فى مرحلة التفاعل الذى حدث عندما امتزجت الرمزية ، خلال انتشارها عبر آداب ذات موروثات متنوعة ، بحرية مع تلك التأثيرات الأخرى ، حيث أصبحت مواطنا يحمل جنسية بلاد أخرى غير فرنسا مسقط رأسها .

وكما رأينا من قبـــل كانت الرمزية تدور حول عبادة الصورة ، واستخدام لغة جديدة تسعى إلى نقل الشعر من الوصف المباشر للفكرة أو العاطفة ، إلى الوصف غير المباشر

موحيا بالحلم أو رؤية الشاعر دون أن يصرح بها · كيف نجحت في هذه الغاية ووسائلها عبر الزمن ؟ ·

يرى كل من إليوت وولاس ستيفنز « أن وظيفة الصورة مثل طوق النجاة » بدل أن تكون الصورة تصريحا مباشرا عن المعنى ، وأن تصل الشاعر بالكائنات التى يود التواصل معها · ويقول إليوت : « الشعر الحق يمكن أن يصل قبل أن يكون مفهوما » · ويقــول لنا ولاس ستيفنز فى « ملحوظات نحو أدب خيالى أسمى Notes Toward a Supreme Fiction » :

« تكمن الصعوبة البالغة الشدة مباشرة فيما نرى ، وترتكز انطلاقا من هذه اللحظة غير المعقولة ، فى التقاط جنونها » · وإذا كان الرمز عند أوائل الرمزيين يشى بالعلاقة الغامضة بين وعي الإنسان الباطن والشاعر والعالم المادى خارجه ، فثمة عنصر جديد - توصيل هذه العلاقة إلى الآخر - يدخل أيضا فى اللعبة ، بخاصة عندما أثرت الرمزية فى الشعر الأنجلو ساكسونى · ومن جانب آخر ، عندما عرّف إليوت المعادل الموضوعى بأنه « نسق من الموضوعات ، وموقف ، وسلسلة من الأحداث سوف تكون صيغة لهذا الانفعال بعينه »(٣) فإنما وسّع أيضا من استخدامات الرمز الوسيط · إن كلمة انفعال تعنى بكل تأكيد رؤية الشاعر

المثيرة أكثر مما تعنى الحاجة إلى تواصل مؤثر · وبينما كان الرمزيون الأوائل يركزون بشكل يكاد يكون تاما على الموضوع ، وسّع إليوت أيضا نطاق الرمز الوسـيط ليضمنه المواقف ، وبذلك يفسح المجال للسرد وكان من قبل مستبعدا ·ومع إعادة تقييم السرد أصبح بالطبع من الصعب جدا الحفاظ على سمة الرمز المريبة ·

وفى ذلك الوقت تواطأت عوامل أخرى أيضا ضـد الغموض · وكانوا يعتبرونه حتى الآن شرطا ضروريا بدونه لا تكون هناك تقنية رمزية · وقد رأينا كيف يفقد الرمز غموضه بسبب كثرة الاستعمال ، مما أدى إلى تطابقه الواضح · وشجبا لهذا التطابق العشوائى الذى نتج عن كثرة استخدام الرموز ، بحث بعض الشعراء حتى الآن عن الأساطير غير المطروقة · وكان يتس الأكثر نجاحا فى البحث عن هذه الأساطير الجديدة ، حين اغترف بسخاء وفى حرية من الأساطير السلتية ، على نحو ما أشرنا إلى شعره الدرامى المبكر فى الفصـل الخاص بالمسرح الرمزى · ولكن هناك كلّما حقق بهذه الوسيلة سحر التواصل غير المباشر ، يتدخل الناقد عادة بالتفسير فيدمّر السمة التى تجعل من الصورة الرمزية المتعدّدة الأبعاد شيئا مختلفا عن المجاز ذى المعنى الأحادى ·

أصبح الرمز فى أواخر أيام الرمزية مُهدَّدا على الدوام بشيطان المجاز ، لأن هذا الأخير يقع فوق الرمز فى كل مرة يكون فيها الرمز متطابقا عن طريق الاستخدام السابق ، أو التوضيح النقدى لاستخدامه ، وأصبح التزامن شيئا آليا فى تزاوج المجرد بالمادى . ويستمر استخدام اللون للتعبير عن وحدة الموضوع أو عن وحدة حالة الروح ، على نحو ما نجده فى « القيثارة الزرقاء Blue Guitar » لستيفنز ، وفى « بياض Blancura » لخورخى جيين Jorge Guillén ، و « سينفونية فى رمادى أكبر Sinfonia en gris mayor » لروبين داريو ، وفى قصيدة فيدريكو غرثيه لوركا : « شبقة أحبك شبقة Verde que te quiero verde »* ، وعند آخرين كثيرين يقدمون أمثلة مضاعفة . وعندما يصعب على الرمز نفسه أن يعبر عن الغموض ، تقوم الصورة ، وتتكون من عدة رموز مشتركة ، بمهمة التعبير عن المعنى المضمن . ويتحقق هذا عبر طريقتين متناقضتين : من خلال التقطير الذى يجعل العالم الخارجى أكثر نقاء وضعفا ، أو عن طريق الإكثار من التفاصيل التى تجعل الموضوع أشد حيوية ، وبخلق التأثيرات ينتهى بنا الأمر إلى مخـــاطبة تذوّق القارىء الحسى أكثر من خياله .

* انظر تعليقنا على هذا البيت من الشعر فيما بعد ص٣١٤

والطريقة أخذت فى فرنسا اسم«الشعر الخالص La Poésie Pure » وهو ثمرة الرمزية ٠ والأخرى أثمرت جانبا من التخيّل الحسى عند شعراء أمريكا اللاتينية وإسبانيا ، وقدمت لنا أيضا شيئا من مذهب المتعة Hedonism الذى ظهر عند بعض الشعراء الإيطاليين ٠

كان الأب بريمون صاحب فكرة « الشعر الخالص » ، ووجدها فى أحد أعمال فاليرى ، ولو أن فاليرى أنكر وجود أى معنى أبعد من المعنى الذى طبقه فى النص بدقة ٠ وفى عملية تقنية الصورة هذه يبدو أن مادة العمل ظلت مطروحة جانبا ، وكذلك كل التفاصيل الوصفية القادرة على إثارة الانفعالات ، وهنا ظهرت بوضوح فكرة أن الشعر عكس الرواية ، وبدا من الواضح أن التعليم والسرد والرسم ووصف الانفعال والتأثيرات فيه ، أمور كلها لا تقع فى دائرة القصيدة ، وتدخل فى نطاق النوع الروائى ٠ وبهذا المعنى فإن تطور الرمزية فى فرنسا جعل كتابة الشعر أمرا يكاد يكون مستحيلا ، وفى الواقع اختصرت الشاعر إلى الصمت أو الصفحة البيضاء ، كما كان عليه الحال مع فاليرى ، فى العشرين عاما التى أدان فيها ذاته حتى الصمت ٠ وبينما تحول الأنجلو أمريكان إلى ما هو أكثر تساهلا وهو السرد ، انغمس اللاتينيون فى تقنية الصورة الوصفية ، وكل هذا جعل من

الممكن أن نجد تعبيرا شعريا أكثر خصوبة فى نطاق روح الرمزية ، ولو أن الالتصاق بتقنيتها لم يكن مستقيما تماما ٠

ماذا حدث لمفاهيم الرمزية فيما يختص بموسيقا الشعر ، فيما يتصل بالبناء والوظيفة ؟ لقد وعى إليوت مفاهيم التراسل بين الموسيقا والشعر عند بودلير ومالرميه أفضل من واضعى تقنية المدرسة الرمزية من الفرنسيين ، يقول إليوت فى مقاله عن « موسيقا الشعر The Music of Poetry » : « موسيقا الشعر جزء لا ينفصل عن معانى الكلمات وتداعياتها » ، وهذا يعنى أنه لا يجب أن نستخدم الكلمات فى المقام الأول اعتمادا على ما يوحيه منطوق الكلمة ، وإنما يجب على الشاعر أن يبحث عن شىء فى سحر الموسيقا أهم من السجع والجناس الاستهلالى ، لأن الشاعر يعرف أن سر الموسيقا كحافز للتخيل ، يكمن فى قوتها لا فى أنغامها ٠

وتمشيا مع هذا نجد إليوت لا يترك المستحدثات فى نظم الشعر التى قام بها الأدائيون الفرنسيون بخاصة تأخذه ، وإنما جذبه بدلا منها اللا بلاغة عند لافورج ، وتعلم منه إليوت كيف يكون النص شعرا دون أن يكون فصيحا ، وكيف يتسبب الإفراط فى موسيقية بيت الشعر فى تشتيت القارىء ، وفى كسر هذه

الروح بدل أن يحقق روح الشعر · وفى ضـــوء هذا أورد بوضوح حدود الشعر ، يقول فى مقدمته لكتاب سانت جون بيرس « أنابازى Anabasis » : « يمكن للشعر أن يتفجر فى أى نقطة على خـــط تقـــع حدوده الأسـاسيـة بين « بيت الشـعر » و« النثر » (٤) .

وهذا يعنى أن النظم ليس شعرا فى حد ذاته ، وأن ما هو نثرى حقا لا ينشأ من مجرد حذف النظم ، ولكن لابد من هامش عريض - أى المجال الذى يجب أن يتحرك فيه الشاعر المعاصر - بين هجر العروض العادى وذلك الشكل من النثر الذى هو أداة توصيل مباشر ·

فى هذه النقطة ، مرة أخرى ، نجد تباعدا بين الأنجلو ساكسونيين واللاتينيين ، فالشعر الإسبانى ذى الإلهام الرمزى أقرب بكثير إلى موسيقية فرلين وإلى مدرسة الرمزيين منه إلى مفهوم الترابط البنائى الذى بدأه بودلير ، ورعاه مالرميه ، وتبناه إليوت نظريا على الأقل ، وإن لم يكن من الممكن تطبيقه دائما · وهنا يشارك الفرنسيون الإنجليز فى مناصرة الهدف الأصعب الذى يبدو غير ممكن إلى حد ما ، ولصعوبة تنفيذه يهدد الشاعر بالفشل على الدوام · وكما يقول فاليرى : « حقا إن وظيفة الكلمة ، فى اللغة الحقة ، تكمن فى التدمير لا فى التمثيل ، تخفى الأشياء ،

وتغيّب الهدف ، وتبطله » . ويهرب إليوت من البلاغة ليقع فى الحوار الخاص ، وينحدر فاليرى إلى الصمت ، على حين يغنّى الإسبان ويتواصلون على نطاق واسع .

وكل هذا يقودنا إلى أشد جوانب الرمزية أهمية : « صوفيتها » ، وكيف أصبح هذا الجانب من الرمزية متنوعا ومتغيرا بمرور الزمن ؟ ويقول لنا ميشو : بينما روح « السقوط » سبقت الرمزية فى البدء أهمية ، وعلت عليها ، إلاّ أنها انفصلت عنها فيما بعد . وهو ما يمكن أن يكون حقيقيا إلى حد ما بالنسبة للأدب الفرنسى ، الذى غزته حركات أخرى رائدة ، استطاعت أن تحافظ على الرمزية شكلا أكثر مما حافظت عليها فلسفة . وفيما يتصل بانتشار الرمزية الأوربية نجد تنوعا وهجرا للأشكال أكثر من تنوع الفلسفة المرتبطة بها ، على نحو ما أوضحنا من خلال كلمة « السقوط » المستخدمة فى نصوص معينة .

إن الموضوع الأساسى الأعظم فى الرمزية - كما رأينا من قبل - هو صراع الإنسان ضد العبث ، عندما يلحظ سلطان الموت على وعيه . ويبدو هذا الصراع الموضوع المهيمن الذى خلق الشعر من أجله عند كل الشعراء العظام فى أوائل القرن العشرين . وفى

نطاق تنوعاته يمكن أن نطلق عليه اسم « ديناميكية القنوط » .
ونلحظ إلى جانب ذلك الوعى المستمر بالوظائف العالية لعبادة النرجسية ، « الأنا » العالمية ، التى تتناول اهتمام الإنسان الوحيد والدائم والخالد بالوضع الإنسانى ، المشكلة الوحيدة الهامة . ويعبر فاليرى عن هذا بجمال حين يقول : « إن أسمى طاقات التأمل العقلى شكل من النرجسية التى تعلو على الأنانية » . ويصبح الاهتمام بالنفس وسيلة للحفاظ على ما هو إنسانى فى فراغ الكون ، والجانب الأكبر من تيار الشعر الكونى الذى ينتشر تحت مظلة الرمزية هو دفاع عن العنصر الإنسانى فى خضم الهاوية ، أكثر منه إعجابا بما هو كونى ، وهو ما يحدث عندما ننظر إلى الكون على أنه من بديع صنع الله . وأونامونو ، مثل ميترلينك ، يطلق على الموت « الدخيل » ، ويشير إليه بأنه « ذلك Aquélla » ، ويختلف تماما عن المخلوق البشرى الذى يحاول تدميره .

إن دفاعنا ضد العدو يتمثل فى اللجوء إلى الحلم ، وعن طريق الإيمان بذلك الوهم الغريب وهو الحياة ، ومازلنا نعتبر الزمن نصير من يعادينا ، ولهذا نصفه بأنه « قاس » ، لأن الموت سوف يُثبت دائما مع الزمن أنه المنتصر ، حتى لو وجد له الإنسان

علاجا مؤقتا . وبهذا الشكل الصوفى الذى لا يعتبر الهاوية جحيما أو جنة مستقبلين ، وإنما سلوى للوعى الإنسانى ، تصبح الروح نتاجا أرضيا . ومن ثم ليس « للسقوط » بهذا المعنى أية صلة بالقضايا الأخلاقية ، وليس صوابا أو خطأ أن نموت ، وأعمالنا حسنت أو ساءت لن تغيّر من الوضع شيئا ، وأن تكون شاعرا يعنى ببساطة أن تكون على درجة عالية من الوعى بالأزمة الروحية التى ننغمس فيها مع كل نَفَس نتنفّسه ، وأن نعبّر عن كل ما تبقى على ضوء هذه الحقيقة البسيطة الواضحة . وملاذنا المؤقت يكون فى الحلم والانغماس فى العمل الفنى .

يلحظ جاك مرتين Jacques Maritain فى كتابه « ملاحظات عن الشعر الحديث Notes sur la Poésie Moderne » : « يجد الشاعر نفسه أخيرا فى فراغ ، وسوف يكتشف أن الملاذ الذى يبحث عنه فى روحه يقوده إلى « أشد الأشكال رداءة ، فى الواقع . . . إلى العدم والصمت » . وسوف يجد نفسه مضطرا إلى أن يعود إلى الدين ليكتشف الله من جديد ، إن لم يكن من أجل إنقاذ روحه فمن أجل أن ينقذ فنه من التآكل . وهذا ما حدث لإليوت فى الواقع ، وبول كلودل Paul Claudel فى توبتهما الدينية أخيرا . وفى حالتهما فإن الرمزية قادتهما فعلا من السقوط إلى الصعود .

على أية حال عندما أشاعوا روح « السقوط » ظهرت مشكلة جمالية أخرى روحانية . ماذا يحدث لو أن الاهتمام « الصوفى » تغلّب على الاهتمام الفنى الخالص عند الشاعر ؟ . إذا تطورت الصوفية إلى إحياء دينى ، كالشعر الميتافيزيقى بالمعنى الإنجليزى للكلمة ، أو ظلت « لا أدرية » ، وفى الوقت نفسه ميتافيزيقية بالمعنى الفرنسى للكلمة (حيث تعنى ببساطة أى وعى بمأزق الإنسان الروحى) فسوف تقع الرمزية فى خطر أن تتحول إلى شعر فلسفى . أو بمعنى آخر يفشل الشاعر فى أن يرسم نكبتنا فانين فى صورة فنية ، ويعبر عن هذا من خلال « الأنا » الشخصية ، وتكون النتيجة ليست كيمياء الرمزية الشعرية ، وإنما فلسفة توضع فى قالب شعرى ، وهو ما يشكل خطراً حقيقيا وقع فيه كثير من الرمزيين ، والألمان من بينهم بخاصة .

عالج إليوت هذه المشكلة فى مقاله عن دانتى ، فى دراسته « الغابة المقدسة The Sacred Wood » ، وفيه يختلف مع فاليرى الذى يرى أن الإنسان المعاصر لن يتقبل الشعر الفلسفى ، ويعترف بأن « الشكل الأصلى للفلسفة لن يكون شعريا » . وأشار إليوت إلى أن الخطأ ربما فى تناول الفلسفة تناولا خاطئا وليس فى الشعر الفلسفى ، كما فى شعر دانتى . ومع أن الفلسفة فى مراحلها

الأولى شيء يدرَك عن طريق الحواس يجب ألاّ نقدمها فى شكلها العادى خلال قالب شعرى · وتعريف إليوت للفلسفة فى الواقع أنها « شيء يدرَك بالحواس» · وهو يرى أن الشعراء المعاصرين إذا لم يوفقوا فى الشعر الفلسفى ، فالخطأ لا يقع على عاتق الشعر الفلسفى نفسه ، وإنما على مصادرهم الضحلة : « عندما يسجن شعراؤنا المعاصرون أنفسهم فيما تدركه حواسهم ينتجون لنا عادة خليطا من الحيوات الثابتة وأدوات المسرح · ولكن هذا لا يدل على أن دانتي عتيق بقدر ما يدل على أن رؤيتنا بالمقارنة ، ربما تكون محدودةً (٥) .

وبين خطورة غياب الفلسفة على الإطلاق ، وبين الفلسفة الصريحة تماما ، يقترح إليوت حلاً وسطا ، تعديلاً فلسفيًا ، وهو ليس ذلك الذى لم يحوله الشاعر إلى مجردات،وإنما ذلك الذى ، مثل كلمات الكاهن ، له معنى فلسفى ، ويخضع للكثير من التفسيرات ، وتعدُّد المعانى المحتملة هو سر عالمية مثل هذا الشعر ، حتى عندما كانت رسالة الشاعر ومكانته تعنى وجود القارىء كما رأينا ، والتعريف الذى اقترحه إليوت للتعبير عن النية الفلسفية يفترض أيضًا وجود متلقٍ ، وربما كانت القصيدة تحتوى على معانى أكثر بكثير مما يدرك مؤلفها ، وكما يقول إليوت

فى مقاله عن « موسيقا الشعر » : يدل اختلاف التفسيرات على أن « القصيدة تعنى أكثر ، وليس أقل ، مما يستطيع الحوار العادى أن يوصله » .

الفرق بين الشعر الفلسفى وهذا التعديل الفلسفى يفسره بوضوح الفارق بين قصيدتين لولاس ستيفنز فى ديوانه « الأرغن Harmonium » . هاتان القصيدتان توضحان لنا بإيجاز لماذا نجد فى الشعر الأنجلو أمريكى اختلافا بين الشعر الرمزى الميتافيزيقى على حين أن هذا الاختلاف لا مكان له فى الشعر الفرنسى . فى كلتا القصيدتين الموضوع واحد : البحث عن موضع قدم ، كما هو الحال فى الهاوية التى تحيط بالحياة البشرية . ويعالج الشاعر فى الفقرة الأولى من القصيدة « نفى Negation » ، هذه القضية على أنها موضوع فلسفى ، فى تعبير مباشر ، وينقل الأفكار التى تعكس عقلية الشاعر النهلستية عبر أســـماء مجردة وعبارات بسيطة ، ويمكن أن نعتبرها قريبة من حالات الروح التى شاهدناها عند الرمزيين ، ولكن الشاعر يبدو غارقا فى الأفكار إلى حد بعيد ، حتى لم يعد له شىء من شكل الرمزية أو تقنيتها :

مرحبا ! المبدع أعمى
يصارع من أجل كماله المتناسق ،

رافضا التوسط فى الفضائل ،
والفواجع والأكاذيب والأخطاء ،
سيّدا غير قادر على كل القوى ،
مثاليا شديد الغموض ، مفعما ،
بإلهام مثابر ،
لهذا ، إذن ، تتحمل الأعمار القصيرة
التناسقات الزائلة ،
من بصمة الخزّاف الموسوس (٦) .

من جانب آخر ، فى الفقرة الثانية من قصيدة « ستائر فى منزل الميتافيزيقى " Curtains in The House of the Metaphysician" نجد الإضمار الرمزى فى الصور الموجزة يشى بالوحدة ، والصمت ، ودوار الإنسان أمام الهاوية التى تبتلعه ، ولكن من خلال أشياء يستطيع أن يدركها أكثر مما يستطيع أن يفكر فيها فحسب :

اندفاع هذه الستائر يبدو
مليئا بالحركات المديدة مثل
انعطافات البعد المفرطة أو السحب
تلازم الأصيل .

أو كتغير الضوء ، وسقوط
الصمت ، والنوم العريض ، ووحدة
الليل ، حيث كل حركة
بعيدة عنا ، مثل القبة السماوية
تعلو وتسقط ، وتكشف
فى جرأة ، الجسامة الأخيرة ، لكى تراها ·

هل لدينا بعد ذلك نموذج صالح لكى نقيس به رمزية بعض النماذج العظيمة فى الشعر المعاصر ، أو منهجا لمتابعة التفسيرات المختلفة ، أو السرد التاريخى فى دراسة نقد الشعر ؟ · لنبدأ بالفقرات التى اقتبسناها من ولاس ستيفنز · من الواضح بالنسبة له أن الأسلوب الرمزى أحد الأساليب العديدة التى يمكن اتخاذها عند كتابة الشعر ، وذلك أفضل من الالتزام الكامل · ولو أن بعض تأكيداته عن الشعر قريبة جدا من علم العروض الرمزى ·

وماذا عن الشعراء الآخرين الذين ذكرنا مبادئهم العامة؟ ·

إن قصيدة « ليديا والبجعة Leda and the Swan » لـ « يتس » تحفة رمزية صيغت بالروح نفسها التى فهم بها مالرميه التقنية الرمزية · فقد استخدم أسطورة اغتصاب زيوس Zeus لليديا Leda وهو متخف فى صورة بجعة ، له طابع الأصالة

المبدعة نفسها الذى نجده عند مالرميه فى استخدامه لمثل هـــذه الأساطير المطروقة ، المقترنة ببان Pan وسالومى Salomé ،ويقول مالرميه : عندما يكتب الشاعر عن عاصفة تجلد غابة ، عليه ألاّ يصف الرعد أو الغابة وإنما يجب أن يصف تأثير الواحدة فى الأخرى. وهذا هو ما وصل إليه يتس تماما فى قصيدته القصيرة ، وهى على الرغم من ذلك مليئة بالمعـــانى ، إذ أنه لا يصـف البجعة ولا الفتاة ، وإنما يصف تأثير تلك فى هـــذه :« الفتاة المذهولة» : ،« تعانق الشباك السـوداء فخذيها» ،«رجفة فى الأعضاء التناسلية » ،وبدل أن يصف الاغتصاب ،آثر أن يصف الممارسة الجنسية المفاجئة وغير المتوقعة فى تصوير رمزى :« الأصابع المذعورة . . . تدفع البهاء المريَّش عن فخذيها المفتوحتين » .

هبّة مفاجئة ، مازال الجناحان العظيمان يضربان
فوق الفتاة المذهولة ، تعانق فخذيها
الشباك السوداء ، وأعلى عنقها فى منقاره ،
يضم صدرها الذى لا حول له ولا قوة إلى صدره .

أنَّى لتلك الأصابع الضعيفة المذعورة أن تدفع
البهاءَ المريَّش عن فخذيها المفتوحتين ؟
وأنَّى لهذا الجسد الممدّد فى هذه الاندفاعة البيضاء
إلاَّ أن يشعر ، حيث يرقد ، بقلب غريب ؟

رجفة فى الأعضاء التناسلية تتسبّب هناك
فى سقوط الجدار ، والسقف والبرج المحترقين ،
وأجاممنون ميت .

وهكذا وقد وقعت
فى قبضة الشهوة الجامحة للهواء
أتزاها اغترفت من فيض معرفته وقوته
قبل أن يتركها منقار العابث تهوى للسقوط(٧) .

ومثل ما يحل الرمز محــل السرد المباشر ، يعبر يتس ضمنًا ، خلال صور قليلة ، عن نتائج الحمل الذى حدث : ليديا تصبح أمــا لكاستور Cástor وبولوكس Pollux وهيلين طرواده Helen of Troy ، وفى لحظة اجتماعها السريع مع زيوس يتقرر مصير حضارة :

رجفة فى الأعضاء التناسلية تتسبب هناك
فى سقوط الجدار والسقف والبرج المحترقين
وأجاممنون ميت .

التقنية الرمزية التى تركز على الجزء وليس الكل ، تبين لنا التضاد بين ما هو حسى وما هو روحى ، بين الرب والفتاة ، فهو المعرفة والقــوة خلف « الجناحان العظيمان » و « البهاء المريّش »

و« الشهوة الجامحة » و « المنقار العابث » ، وهى « مذهولة » ، وتبدو سلبية ، وتصبح مجرد « فخذ » و « صدر لا حول له ولا قوة » ، و « أعلى العنق » و « أصابع مذعورة » .

فى التقابل بين ليديا والبجعة حقق يتس العمل الفذ المزدوج : استدعى الأسطورة الإغريقية ، وعبّر عن التجانس بين العناصر الجسدية والروحية كاملة فى العناق البشرى ، والذهول ، والرعب ، والجحيم غير المرئى ، وما لا يمكن التنبؤ به ، والكثير الذى نتج عن هذه اللحظة البالغة القصر ، ولم يحدث من قبل أبداً أن عبّرت كلمات قليلة للغاية عن حالة إنسان محفوف بالمخاطر ، كما فى هذه الأبيات ! .

صدرت « ليديا » عام ١٩٢٣ ، ومن الصعب أن نجد فى فترة لاحقة أمثلة أخرى لقصائد رمزية خالصة ، صعبة الفهم . وبما أن قصيدة « بيزنطة Byzantium » توضح فكرة « السقوط » فهى أيضا إحدى أجمل الأمثلة وأقواها على بقاء الصورة الرمزية المستقلة مضموناً . وفى هـذه القصيدة يمتزج أسلوبان من التواصل : التعبير المباشر الخاص بالمفاهيم ، والانطباع الذاتى عن سقوط الإمبراطورية ، ويبلغان ذروتهما فى المقطعين الشعريين الأخيرين ، ويدعوهما يتس نفسه :

تلك الصور التى لمّا تزل
صوراً وَلوداً نضرة (٨)
ويبلغ يتس بالقصيدة قمتها مع آخر صورة :
ذلك الدرفيل الممزق ، ذلك البحر المائج

كيف نجح إليوت شاعراً رمزيًا ؟ لقد أدرك إليوت بنفسه صلته بالرمزية ، وبلافورج بخاصة ، ومع ذلك فإن الرمز يظهر فى أعماله ، كما فى أعمال ستيفنز ، على أنه أسلوب بين أساليب أخرى كثيرة ممكنة ، وليس هذا ترددًا منه ، لأن الرمزية تمثل مرحلة فى تطوره أدبيًا ، وبعدها انحرف عنها أكيدا ، وسلك طريقا آخر . وقد أوضح إليوت أنه تأثر بكل من لافورج والشعراء الإنجليز الميتافيزيقيين فى القرن السابع عشر ، فى الوقت نفسه ، ولكن لا يبدو واقعا أنهما أحدثا فى أعماقه صراعا داخليا . وفى النهاية انتصر ما هو ميتافيزيقى على ما هو رمزى . وتظهر قصيدة « الأرض الخراب » و « الرباعية الأولى First Quartet » أسلوبا يختلف عن أسلوبه فى الأعمال اللاحقة ، كاختلاف حالة الرسام فى عصره الوردى عن حالته فى الفترة الزرقاء .

كان دخول إليوت ، فيما نعرف ، فى جماليات الرمزية ،

من خلال معرفته بأرثرسيمينز ، ونعرف كذلك أنه لم يحترم لافورج فحسب ، وإنما أُعجب أيضًا ببودلير ، وفيرلين ، ومالرميه ، ولكنك لا تتأثر دوامًا بما تحب ، وقبول التأثر ليس دليلاً دائمًا على أنه حدث ، وأفضل النقاد ، فى أحسن أحواله ، يفتقر إلى نقد الذات ، هذا إذا استطاع أصلاً أن ينقد أعماله الخاصة . والحكم الوحيد الصحيح هو ذلك الحكم الذى يرتكز على دليل داخلي . ولكن فيما يتصل بالعمل نفسه من الضرورى أن نأخذ في الحسبان « أى شيء آخر » يمكن أن يكون قد أسهم في تشكيله . وعندما نقرأ أعمال إليوت الباكرة ، حيث التأثير الرمزى وارد وممكن جدا ، علينا أن نضع فى اعتبارنا أن تلك السنوات أيضا كانت السنوات التى قرأ فيها إليوت لجون دَن John Donne ، وقرأ قصائد جيرارد مانلي هوبكينز Gerard Manley Hopkins الجديدة ، التى نشـرت بعد وفاة كاتبهـا . وصُوَر دن الميتافيزيقية توضح الأفكار أيضا كما يفعل الرمز ، ولكن هنا نجد مادة العمل الأولى محدّدة : اللغة وصفية والمجاز محددا ، والنقاط التى يقدمها بشكل استعارى بدعمها منطقيا . ويمكن أن نرد بسهولة عبادة الصورة لدعم المجردات فى شعر إليوت إلى دن أو إلى الرمزيين على حد سواء . أما عن الكلمات المقدرة لغةً ، والتى تساعد الشاعر ، كما رأينا من قبل ، على بناء شخصية

الصورة الغامضة ، فقد استخدم جيرارد مانلى هوبكينز الأداة نفسها بطريقة دارجة مهذبة . ولم تكن لغة لافورج الدارجة غامضة أبدا ، وأما ما يميز أسلوب هوبكينز فهو أنه ، فيما يبدو ، يتكلم لغة الإنسان العادى ، ولكنه يضيف إليها قوة التورية ، التى هى من لوازم العقل السوفسطائى . وفى هذا الجانب يقترب إليوت من هوبكينز أكثر مما يقترب من لافورج ؛ لأن عامية هوبكينز تبدو فى ظاهرها إلهاما وليد حب الكلمات ، وإيقاعها الذى يَرقى به بعضها البعض تلقائيا في تتابع سريع ، مرتبة نفسها فى تعبير مباشر ، كما فى قصيدة « العوسق The Windhover » :

لا عجب فى ذلك
فَوَقْعُ الأقدام المنحرفة
يلمع ، والجمرات ذات المناقير الزرقاء ، آه ياعزيزتى ،
تسقط ، وتُبلى نفسها ، وتجرح القرمزى الذهبى (٩) .

إن روح هذا التصوير بعيدة كل البعد عن أن تكون نهلستية ، فاللون السماوى الذى يزخرف استعارات هذا التصوير لا يقودنا إلى الإحساس بالخوف من الهاوية ، وإنما يقوم بدور المشير إلى جلال الخالق ، وهذا هو ما تقودنا إليه قصيدة « جعجعة فى موسم الحصاد Hurrahing in Harvest » بكل غموض ألفاظها :

والتلال السماوية اللون المعلقة على كتفه القوى
مهيبا - كفحل قوى البنيان ، حلاوة - بنفسجية - جدا !-
هذه الأشياء ، هذه الأشياء كانت هنا ولكن
إرادة الغائب التى تصبح ثنتين حين يلتقيان ،
تنمِّى فى القلب أجنحة جريئة وأجرأ
وتهلّل له ، آه تهلل له نصف الأرض ·
تحت قدميه ·

وبهذا يفسر لنا هوبكينز بدقة تامة ما يقصده إليوت عندما يتحدث عن مفهوم التعديل الفلسفى ، ومعه يمر المعادل الموضوعى فى سلام خلال الأشياء (« التلال المعلقة، ذات اللون السماوى» ، « فحل » إلى غير ذلك ») ، وموقف (الإنسان يتأمل بديع صنع الخالق) ، وسلسلة من الأحداث (السرد الذى يخبر القارىء أولاً بالأشياء الموجودة ، ثم بالعلاقات التى بين تلك الأشياء وبين من يتأملها) ·

إنّ حذف بعض الكلمات يؤدى إلى حذف قليل جدًا من الأفكار كما هو الحال فى أغلب القصائد الرمزية الحقيقية · ولكن هوبكينز علّم إليوت كيف يستخدم الحذف عقليا ، وكيف يمارس أسمى ما يتميز به الشاعر من استخدام اللغة بطريقة خاصة ،

ويظل فى الوقت نفسه يعبر عن فكر فلسفى . وتلك هى السمات السائدة فى أعمال إليوت كلها ، على حين أن روح « السقوط » الواضحة فى قصائده الباكرة ، والتى يدين فيها للرمزية أكثر من أى شيء آخر ، هجرها فيما بعد عندما سما دينيا . ومع وجود هوبكينز مثالا أمامه ، استطاع أن يلحظ هذا سريعا دون أن يحتاج إلى تغيير أسلوبه بأى طريقة عنيفة ، وقد أوضح هوبكينز في روعة لا يُعلى عليها ، كيف يستطيع المرء أن يكون غامضا ومستخدما الحذف ، وأن يبحث عن الرموز والصور ، دون أن يبقى على أية فلسفة هروبية نهلستية .

وعندما ندرس أعمال إليوت من وجهة نظر رمزية ، فى السنوات العشرين الأولى من القرن العشرين ، عندما كان ثراء الرمزية أدبيا فى أوج صعوده ، ما الذى نجده بين مصادره ينتمى خالصا إلى روح الرمزية وجمالياتها ، فى مقابل تلك التيارات التى من الخير أن ندعوها ذات أصل بريطانى خالص ؟ .

توجد فيها حالات عقلية مرتبطة بالألوان مثل الضباب الأبيض فى « أغنية حب ج . ألفرد بروفرك The Love Song of J. Alfred Prufrock » ، حيث يمتزج المجرد بالمادى بكثرة ، كما فى « مقدمات Preludes » :

روحه تمددت عبر السموات
التى تختفى خلف مبنى ضخم بالمدينة .

أو فى « الأرض الخراب » :
سأريك الخوف فى حفنة تراب

كما نجد انتقال حالة الروح الإحيائية إلى أشياء لا حياة فيها ، كما فى :

الحشائش تغنى
فوق القبور المكوّمة (١٠) .

فى الأرض الخراب بخاصة نتعرف إلى المنظر الطبيعى القاحل ، النقى ، الخالى من نبض الحياة والحركة اللذين اعتدناهما فى الشعر الرمزى . وموضوعات « السقوط » العظمى المنبثقة من فناء الإنسان : السن ، والموت ، والخوف من الحياة ، وجدب المحاولات الإنسانية ، والعبث ، والتى يعرضها إليوت على امتداد الأرض القفر ، جعلت ولسون Wilson يعتب على إليوت أنه سمّى نفسه « عجوزا»فى قصيدة « بروفروك Prufrock » فى حين أنه لم يكن تعدى الأربعين . ولكن ، ألسنا بصدد حالة يتفوق فيها حقا العقل العام على الذات الشخصية ، حيث يتأمل

إليوت عامل « المأساة اليومى » لقضية الهرَم العامة ؟ · لقد كانت هذه شكوى « النفس » الأورفية أكثر منها شكوى رجل فى الأربعين يبكى قدره الشخصى ·

أخشى حين أذكر المواقف التى تربط إليوت بالرمزية بدقة أن أصفه كأنه جزء لا يتجزأ من الرمزيين ، ومن ثم دعونى أسارع إلى توضيح أن الجانب الأكبر من هذه الروح عبر عنه إليوت فى أطر بعيدة جدا عن جماليات الرمزية · إنه رمزى حقا فى الأبيات الأربعة الأولى من « الأرض الخراب » ، وهى بالغة الفعالية فى قدرتها على مزج صورة التعفن الحسية بحالة التآكل النفسية عند الشاعر وانعزاله ، وبعد ذلك يتغير الأسلوب ، ولا يعود إليه إلا بعد انتهاء الأبيات الثلاثة الأولى من « خطبة النار The Fire Sermon » كأنها صدى للمقدمة · ولكننا نجد بين الأحداث الرمزية العابرة فى « الأرض الخراب » ، كما فى أعمال أخرى ، قوى أخرى تدفع إليوت نحو نهج بعيد جدا عن الرمزية ·

نجد هذا أولاً فى الأسلوب السردى والوصفى الذى يبدو كأنه غير قادر على تركه · ثم نجد عبادة الصورة لذاتها بدل عبادتها وسيلة لتأكيد العلاقات بين عالم الفنان الباطنى وعالمه الخارجى ، وهو صحيح فى « المقدمات » بخاصة · هل رأينا

أبدًا من قبل شاعرًا رمزيًا منجذبا لأى شيء أرضى مثل رائحة شريحة لحم ؟ ، ونجد أيضا ، قبل أى شيء ، أن وظيفة الغموض هنا ليست إثارة حالة عقلية لا توصف ، كما عند مالرميه ، وإنما من السهل فك طلاسمها وإخضاعها لفهم منطقى ، كما هو الحال مع كل التفسيرات الذكية التى استطاع ناقدو إليوت - بفضل ملاحظاته - أن يقدموها فى شرح لرموزه أشد غموضا . ولم يكن هذا على التأكيد متفقا مع روح « الجمالية الرمزية » ، وإنما أقرب إلى تخطيط هوبكينز الفعلى ، وغايتها التوضيح العقلى أكثر منها تنويرا روحيا .

وعلى الرغم من أن إليوت تعوّد أن يتحدث عن روحه ، كان من السهل عنده أن تحل كلمة « أنا » فى كل مرة « أنا » المهذبة ، ودعونا نعترف بأنها كثيرا ما تكون مبتذلة . وحين يحلم إليوت لا يعير ذلك كبير اهتمام فى شعره . إن عالما قاحلا وخاويا هو عالم مؤلم فقط حينما نقارنه بروح غنية وخصبة ، وهو إلى ذلك ، بكل بساطة عالم قبيح ، وإذا لم نكن مستعدين للتدريب على حل كلمات نقدية متقاطعة فإن إليوت يصبح مملا بشكل مريع . فهو ضعيف القدرة على إثارة خيال المرء إلى حد بعيد جدا ، وإثارة الخيال هو الهدف الأول من الشعر كما يراه الرمزيون .

وفى شعر إليوت ، إمّا أن تكون الرؤية موحية عقليا أو واضحة حسيا ٠ والغموض لا يقود ، فى أغلب الأحيان ، إلى الخيال التأملى ، وإنما إلى التوضيح الفكرى ، وأنت معه لا تريد أن تتأمل ما يقول ، وإنما لديك رغبة قوية فى أن تفك رموزه ، ولذلك ينقدون أعماله بهذه الطريقة ، وناقدوه كثيرون كما نعلم ، ولكن بمجرد أن يفسروا كلّ شيء ماذا يبقى إذن لإليوت من مكان فى الرمزية ؟ ٠

ويصبح من الحتم أن نصل إلى أن إسهامات إليوت فى المجال الرمزى تتمثل فى المكانة التى نجح فى أن يضفيها على الشاعر بوصفه رجل فكر أيضا وفى القمة إحساسا ، أكثر مما أضافه عبر أى استحسان إضافى لجماليات الرمزية ٠ وبينما تتلاشى علاقته بالرمزيين تدريجا ، وتصبح ماضيا ، تقل قدرته على التعديل الفلسفى أيضا : العرض المباشر الذى يكاد يخلو من الصور ، التجريد من حيث البناء اللفظى ، وكل هذه سمات « الرباعيات » الثلاث الأخيرة ، على عكس الرباعية الأولى ٠

وبما أن الفكر الذى يُعبَّر عنه هكذا ليس أصيلا بقوة فنحن نعجب كيف كان لهـذا الفكر أن ينجح فى الوقت الذى تبدد فيه « وهم » الشعر تماما ، وتدلّت الجمل فى خيط واحد ، واحدة

وراء أخرى ، من أول القصيدة إلى آخرها . وخطورة القصيدة الفلسفية أنها ما لم تكن لها فى حد ذاتها قيمة « شعرية » فليس من المحتمل أن تنجح اعتمادا على قيمتها « الفلسفية » .

حدث ابتعاد إليوت تماما عن إطار المرجع الرمزى عندما تحول إلى الأنجلو كاثوليكية ، وبذلك انفصـــل عن اللاأدرية الرمزية ، وكذلك عن جمالياتها أيضا . ويبدو إليوت ، على التأكيد وفى المدى البعيد ، ناقدًا رمزيًا هامًا أكثر بكثير منه شاعرا رمزيا .

●

من بين شعراء الحقبة الألمان ، ربما كان ريلكى Rilke أفضل مثال لمن هم أكثر قربا من الرمزية . وحدث فى الفترة ما بين عام ١٨٩٩ و ١٩٠٢ أعظم احتكاك له بالمناخ الرمزى ، وقد قدّمه الوسطاء إلى الرمزية ، كما كان الحال مع إليوت . وفى هذا الوقت كان ستيفان جورج Stefan George ، الذى التقى معه عام ١٨٩٧ ، همزة الوصل بينه وبينهم ، وقراءاته لأعمال ميترلينك . وفى عام ١٨٩٩ شاهد فى برلين عرض مسرحية « بليا وميليزاند Pelléas et Mélisande » ، كما أنه أخرج بنفسه للمسرح مسرحية « الأخت بياتريس Soeur Béatrice » ، وهى مسرحية أخرى من مسرحيات ميترلينك ، وثمة سمتان من سمات

الرمزية الأصلية كان يتمتع بهما ريلكى ، ولم يكن يعرفهما إليوت ، وهما : تفاعل الحلم مع الواقع ، ومعنى « الهاوية » . ووجد نفسه ، مثل فيرلين أو مالرميه ، فى عالم ما بين الواقع والحلم ، ذلك العالم الذى لا يوصف ، حيث تتجانس الكلمات الألمانية فى تقارب صوفى مثل :

أنا بين اليوم والحلم

ونجد فى تعريف ريلكى للـ « روح » بقايا من الصوفية الرمزية : « يبدأ الإنسان ، ربما ، عندما يفكر أنه انتهى ، وعندما تنتهى حياته المرئية ، هناك تكمن بداية حياة روحه ، وهى الحياة الحقيقية الوحيدة » ، فلا نجد فى مفهوم الوجود النقى هذا رائحة شريحة اللحم ، وهو رفض ثورى أبدى للحم وللفناء السريع الذى يخضع له اللحم .

ويعطينا ريلكى تعريفا « للهاوية » متقلبا تماما مثل تعريف بودلير ومالرميه ، وعندما يتساءل عن روحه يقول : إنك ما زلت باردة ، ولم يفت الوقت كى تغوصى فى أعماقك التى تكونت ، حيث تكشف الحياة عن نفسها .

إن ريلكى يحب الهدوء مثل ميترلينك ، ويتمثل الموت مرة أخرى ، ويصوره فى شكل دخيل ينتظر ضحيته :

الموت ضخم
ونحن أفواهه الضاحكة
وإذا كنا نعنى أنفسنا فى الحياة
تجاسر على البكاء
فى داخلنا .

لو أن ريلكى استخدم فى كل قصائده الأسلوب المفصل ، البسيط الواضح ، كما فى الفقرة السابقة لوجهوا له النقد نفسه الذى وجهوه إلى إليوت ، ولكن من الأرجح أن حالة العقل التى توضح أزمة الإنسان الدائمة بين الحياة والموت ، وبين الهروب من الحلم والتعرض المخيف لحقائق الحياة ، تتجسد عند ريلكى فى صور الأبواب والقصور والممرات والنوافير ، وهذه تتمتع بقدرة ، كما يقول بودلير فى « تراسلات » على«توسعة الأشياء اللانهائية» بدل أن تخضع للتوحّد الذاتى كما هو الحال عند إليوت :

الخاطرة
النافورة تقف وحدها خارجاً
فى الحديقة تحت ضوء القمر
تقذف ماءها
كانت عالَما .

لقد تذبذب ريليكى فى أعماله الدرامية ، مثلما تذبذب هوفمنشتال بين الرمزية والطبيعية، حيث الرابطة ، وللمرة الثانية ، هى التشاؤم الحتمى الذى يفرضه مأزق الإنسان حين يهاجمه العالم بعنف . وفى « الأميرة البيضاء White Princess » ، وهى من أعمال ريلكى المتميزة ، نجد امرأة شابة تظل عذراء مع زوجها العجوز ، بينما تنتظر حبيبها أحد عشر عاما ، ويعوق القدر ، ويمثله هنا ضياع الرسائل ، اللقاء الذى طال انتظاره . والبيئة التى تدور فيها أحداث العمل تذكرنا بميترلينك : قصر قرب البحر ، وشخصيات بشرية يبتلعها ضباب الغروب ، ومنتزه قديم ملىء بالظلال الغامضة .

وفى مسرحية أخرى، «الحياة اليومية Das tägliche Leben » نجد التفاوت بين الوقت المحدد ، والتوتر الذاتى الذى يستطيع المرء أن يعطيها له . ويبقى جورج وهيلين معًا مدة ساعتين هما العمر كله ، ويفسران دراميًا المفهوم الرمزى للحياة كما لو كان أزمة يومية . ومع أن ريلكى يقع ، كما فى حالة إليوت ، فى « مراثى دوبنو Duino Elegies » ، مرارًا وتكرارًا فى الحشو الفلسفى البعيد تماما عن الأسلوب الرمزى ، إلاّ أنه فيما يبدو حافظ أكثر من ذلك على صوفية الرمزية ، مُظهرًا العلاقة الدائمة بين الذات التى تُوَلد تيارا والتحول الفعلى الذى يحدث .

إن الرمز مرآة للذات أكثر منه زخرفة لها ! ·

●

تعود الهرمسية التى تظهر فى الشعر الإيطالى ذى الإلهام الرمزى ، فى أحايين كثيرة ، إلى طابع اللغة الإيطالية نفسها ، فهى تعطى فى التعبير الموجز معانى متنوعة ، يجب البحث عنها فى لغات أخرى خلال ألوان من الغموض ، نستنتجها من الصورة المبدعة · ومثال هذا الشعر الموجز ، الطافح بالمعانى ، ما نجده فى قصيدة « الصباح Mattina » للشاعر أونجريتى Ungaretti :

أتنوَّر

فى رحابة ·

وفى استخدام كاسيمودو Quasimodo المثير لكلمة « الحيّز Spazio » ، للتعبير عن صورة الزمان والمكان فى الوقت نفسه :

شعاع « مماثل » يحاصرنى

فى بؤرة من الظلام

وعبثًا أحاول منها الفكاك ·

أحيانا يُغنى فيها طفل

ليس طفلى ، وجيزُ الحيّز
ويفتر عن ابتسامة ملاك ميت ·

يحطمنى · وهو حب الأرض
أرض طيبة رغم ما تهدر به من مهاوى
من مياه · · من نجوم · · من ضياء

ورغم أنها فردوس - مهجور - تنتظر
بها من روح وخجر ·

ولكن ، على خلاف الربط بين الكلمات المفردة ، عادةً ما يخفق بناء الصورة نفسه فى التعبير عن المعانى متعددة ، كالموجود عند مالرميه والذى واصله فاليرى · وعند كاسيمودو عادةً ما تكون « التراسلات » بيُن الطبيعة وحالة النفس ، واضحةً ، كما فى القطعة التالية من قصيدة « لحن غريق Oboe Sommerso » :

المساء يخيم فى نفسى
المياه تغرب
على يدىّ المعشوشبتين ·

أجنحة تترنح فى سماء تتساقط ،
واهيةً : القلب يهاجر

وأنا بوار .

والأيام ركام

وغالبًا ما تتحول الرموز إلى مجاز بسيط ، كما في قصيدة « أنهاري I fiumi » للشاعر أونجريتي حيث يشبِّه الشاعر ، في نهاية القصيدة ، مراحل حياته بالأنهار والورود :

هذه هي أنهاري
يعبق بذكراها أوريتزيو النهر .

هذا هو حنيني
يبدو لي
في كل منها
الآن وقد جن الليل
تتراءى لي حياتي
تُوَيْج زهرة
من الظلمات .

وفي المقطع الأخير من قصيدة « الليل O Notte » ، من ديوان « حياة إنسان Vita d'un Uomo » ، للشاعر أونجريتي ، تتماثل العناصر القاحلة مع العقم الباطني ، بالأسلوب الذي استخدمه لافورج :

صَمْت المحيطات

أعشاش من الوهم فى الفضاء

أيها الليل ·

إن غنائية الحزن البسيط فى هذا المقطع لها نفس الجاذبية ، وقوة التواصل ، التى نجدها فى « أعياد دافئة Fêtes galantes » وفى « أغنيات بلا كلام Romances Sans Paroles » للشاعر فرلين · وبالتأكيد سوف يظل الإعجاب بفرلين ، ومحاكاته فى البلاد اللاتينية ، ما واصلت الكمانات نحيبها ، والريح تنهدها ، وبقيت الحدائق العتيقة تحلم بذكرياتها ، حلوة أو مريرة ، على نحـــو ما فى رثاء « الحديقة العتيقة Parque viejo » ، من ديـوان « أغانى فىء Rimas de Sombra » للشاعر الإسبانى خوان رامون خمينيث :

أطللت من سور الحديد

يطوق الحديقة العتيقة القاحلة :

كل شىء يبدو غارقا

فى حلم حزين ·

إن حديقة خوان رامون خمينيث أقل جدبًا من حديقة

فيرلين فى «حوار عاطفى Colloque Sentimental »، حيث يفصح فى النهاية عن نفس الإحساس بالعبث والاستسلام الهادىء :

عادت الحديقة لتغرق
فى حلم حزين
وبليل حلو ومرتفع
يتنهد فى الصمت العميق ٠

يجىء وضع لوركا Lorca فى الأدب الإسبانى كوضع بودلير فى الأدب الفرنسى ، وقد تعاونت اتجاهات كثيرة لتنسج شعره المعقد ، وكانت الرمزية بالنسبة له ما كانته الرومانسية لبودلير إلى حد كبير : أساسا قويا ونقطة انطلاق ٠ ولكن الرمزية أظهرت فى الواقع بطريقة مثيرة ، اتساع سيادتها وأنها قادرة على أن تجذب إلى فلكها روحا شعريا أساسيا مثل لوركا ، وعقولا مفكرة سامية مثل إليوت وفاليرى ٠ وكان لوركا رمزيا أولاً بالمعنى نفسه الذى رأينا فيه فرلين رمزياً ، يغنى الناس شعره قبل أن يفهموه ، وتأتى الموسيقا قبل المعنى ، من خلال سمتها ، أنغامًا مجتمعة أكثر منها سمتا بنائيًا ٠ ويستخدم لوركا الأشكال الشعرية كلها فى مرونة ، وكل التشابه اللفظى ، ليجعل الشعر مستقلا عن معنى الكلمة تقريبا ، وكلمة Romanceros ، أى مجموعة قصائد شعبية ، مثل

كلمة Romances ، أى أغان عاطفية عند فرلين ، ولكنها أثرى نغما ، وأقوى إثارة للأفكار ، وأشد واقعية ·

ويتمتع لوركا بالقدرة على جعل الحسى صوفيا ، بقدر لم يلحظه أحد منذ بودلير ، ومن ثَمّ لا نجد سمواً فى صور إليوت الحسية ، على حين أن لوركا يُدخل فى بحاره وشموسه ونجومه وأقماره ، وحقول زيتونه ، وحدائق برتقاله ، وأشجاره ، بضاضةً تذكّر بالتعاسة التى يسميها لوركا « العفريت Duende » ، وهى كلمة تكاد لا تترجم ، وتجمع - إذا أمكن القول - بين معنى « الملل » وتعاسة « الهاوية » والإحساس بالعبث · وعندما علّق لوركا على القطعة الموسيقية « ليالٍ فى حدائق إسبانيا Noches en los jardines de Espana » للموسيقى فيّا Falla قال : « كل شىء له أنغام سوداء مثل « العفريت » ، ويبدو أن هذه هى الترجمة المثالية · ولم يعط أحد اهتماما لتزامن اللون الحسى المشار إليه فى قصيدة « حركات Voyelles » لرمبو ، فى أسلوب كلى تماما مثل أسلوب لوركا : ورد أزرق ، ورياح خضراء ، وحمرة الدم والعشب · وإذا كان الأحمر كثيرا ما يكون مجازيا فى تحديده ، فإن الألوان الأخرى تقدم رموزا صماء ، تحمل لوركا إلى منتصف الطريق مع السريالية · وفى شعره

تتداخل الحركتان أكيدًا ، كما اعترضت الرمزية طريق بودلير ونمّت عنده التقنية الرومانسية . والقصيدة التالية ، وهى من ديوان « الأغنية الغجرية Romancero Gitano » نموذج لاستخدام اللون الأخضر ، وما يثيره من أشكال حسنة متنوعة ومتزامنة عند الشاعر :

خضراء ، أحبك خضراء *
الريح أخضر ، والأغصان خضراء ،
والسفينة فوق الماء
والفرس فى الجبل .
مع الظل على الخصر لحم أخضر ، وشعر أخضر
مع عينين باهرتين لا مباليتين .

---

* ترجمة حرفية لبيت الشعر :

Verde que te quiero verde

وهو المعنى القريب والظاهر ، ولا يعنى هنا شيئا ، وإنما ترجمناه حرفيا لأن الدراسة تتحدث عن استخدام لوركا للألوان . أما الترجمة الأدبية فهى :

شبقة أحبك شبقة .

لأن كلمة Verde خضراء ، أو أخضر ، كما تعنى اللون فى معناها الظاهر ترد فى المعنى البعيد والمجازى بمعنى « مخجل » أو « جنسى » ، فيقال نكتة خضراء ، أو وصفًا لإنسان يغازل بما لا يناسب عمره ، فيقال عجوز أخضر أو خضراء ، والمعنى البعيد هو الذى يقصده الشاعر فيما أرى ، ومن هنا جمال الرمز وصعوبته (المترجم)

خضراء أحبك خضراء ،
تحت قمر غجرى
الأشياء تنظر إليه
وهو لا يستطيع أن ينظر إليها .

تبدو قوة التقنية الرمزية الحقيقية باهرة جدًا فى هذه القصائد ، حيث يعف لوركا عن إغراءات السرد ، ويثبت أنه قادر على استخدام تجربة رمزية تتطلب القوة ، مستخدمًا مادته العريضة فى شكل صور متتابعة بدل أن يقدمها من خلال وصف الحركات والأحداث ، ومن ثَمّ يحوّل الأحداث إلى أساطير .

إن مزج المجرد بالمحسوس ، ولحظناه كثيرا فى الأسلوب الرمزى ، يسجل حالة من التطور عند لوركا ، متجنبا مخاطر المجاز ، محققا الربط بين هذين المستويين من الإدراك ، خلال ربط غير مستمر أو غير منطقى . وهكذا يَعبر خليجا بين الرمزية والسريالية ، كما يفعل القليل من الشعراء فى وقتنا الحاضر . والميزة الأخرى الرائعة فى فن لوركا هى قدرته الفريدة على تحويل ما هو محلى إلى عالمى ، وقد استطاع معظم شعراء الرمزية أن يجعلوا الرمز عالميًا عن طريق الإشارة إلى منهل مشترك ، أسطورى ، غير قومى ، كالأساطير الإغريقية ، وعن طريق

تطبيع تلك الرموز حتى تصبح تجريدية تماما ، مثل الأرقام الرياضية · ويغوص لوركا بعمق فيما هو إسبانى ، كما يغوص يتس فى السلتية ·

ولكن هناك ، حيث أنقذ يتس نفسه من الوصفية المحلية ، بواسطة غموض مصادره ، استطاع لوركا أن يسمو بما هو خاص إلى عام بواسطة الموسيقا ، ومن خلال المستويات الأساسية المشتركة ، وهكذا سما بما هو إسبانى ، كما سمت رؤيته بكل الموضوعات من خلال الإيقاع ، ولَوْن مناظره الطبيعية وقوة مرارته الموحية ، والمعنى المأساوى للحياة ·

•

وأخيرا ، فى فرنسا نفسها ، بلغت الرمزية قمة توهجها مع فاليرى ، وانحلت عقدتها مع سانت جون بيرس · ويبدو أن فاليرى قد اقترب من مفهوم إليوت بقوة ، فى أن الفلسفة لتكون فى خدمة الشاعر يجب أن تخضع للتعديل ، وقصيدة « المقبرة البحرية » ، وكتبهـا فاليرى فى نفس العام الذى كتب فيه إليوت « الأرض الخراب » ، تعالج أساسا الموضوع نفسه ، إلاّ أن كلمة « موضوع » لها ، فيما يتصل بالرمزية ، معنى محتقر · دعونا نقول إن اهتمام « المقبرة البحرية » الفلسفى هو فى الواقع الاهتمام

الذى فى « الأرض الخراب » : المقبرة ، إشارةً للفناء ، وعبث المحاولة الإنسانية مثل مساحات الفضاء الخربة فى مناظر إليوت الطبيعية . ولكن المجردات التى يوظفها فاليرى فى نقل الخوف والندم والاستسلام قليلة ،وهى فى الواقع تفاعــل بين الموضوع والتغيرات، وفقًا لطريقة مالرميه فى استخدام التركيب الموسيقى .

وفى هذه الحالة تمتزج تقنيات رمبو مع تقنيات فرلين ؛ لأن مفهوم فيرلين العام مختلط بتحديدات رؤية رمبو الخاصة ، وبهذا تتحاشى الأفكار العادية الأشكال النمطية ، والإشارة غير المحدّدة توجه التفكير أكثر مماّ تجسّده . والرغبة فى الغموض ليست بكل بساطة دعوة إلى القارىء لكى يحل رموز معناه ، وإنما وسيلة لفتح طرق متعددة ، وفى أحايين كثيرة متشعبة ، أمام التفكير . ومع أن هناك بعض الأفكار تذكرنا بإليوت ، فى بعض إشاراته ، كإشارته إلى زينو إليا Zeno of Elea وإلى هيدرا Hydra وأخيل Achilles ، إلاّ أنها عوامل ثانوية جدا بالنسبة لغموض القصيدة ، وكل التفسيرات التى أُعطيت لفاليرى ، وهى كثيرة فيمـا يتصــل « بالمقبرة البحرية » ، مثلما هو الحال فى « الأرض الخراب » ، تفسيرات اختيارية، لأن سر الغموض لا يعود إلى خفاء الأصل ، وإنما مصدره الإيجاز فى التركيب ، وحذف الكلمات المفسرة ،

ومن ثَمّ لا نجد شيئا يتعارض مع روح القصيدة مثل تفسيرات المحررين ، وكصورة المقبرة التى رسمها سيت Séte ، حيث كل التشابهات عارضة فى مفهوم « الحقيقة الشعرية » . كيف يمكن أن نفسر أى شىء على حين تقوم كل صورة بدور « لوح القفز » لعدد لا حصر له من الصور الأخرى غير المرئية ؟

وبينما يقول مالرميه إن تسمية الشىء يجرده من ثلاثة أرباع سحره ، اكتشف فاليرى أن تسمية الشىء بالنسبة للأشياء ، دون تحديد العلاقة بالفعل، يُحمّل الشىء بمعان أخرى أكثر بلا نهاية . كان فاليرى مثل إليوت مفكرًا قبل كل شىء ، ولكن بينما يقوم العمل الفنى بدور الغطاء لإليوت حتى أنه يبدو أكبر من أعماله الفنية ، يجعل فاليرى نفسه فى خدمة عمله ، ويصبح فكره خادما مطيعا للعمل الفنى . ولا نجد فى قصائد فاليرى خروجا على قواعد الشعر ، ولا تعديلا فى العروض ، وهو يفهم الموسيقا كما يفهمها بودلير ومالرميه تماما ، على أنها شكل من أشكال التفكير السامى ، وليس مجرد أنغام تمتع الحواس . ولكن فى إحدى الصدف الفريدة التى تعرض فى تاريخ الشعر ، تناغمت أذن فاليرى الخارجية مع الأذن الداخلية بعمق ، وتعاون البناء والموسيقا فى تساو تقريبا على إحكام القصيدة .

ولم يحدث أبدًا أن تزاوج المجرد بالمادى فى رقة العلاقة بين

الطبيعة الباطنية والأشياء الخارجية كمـا حدث فى « المقبرة البحرية » ، ففى المقطع الأول نجد الفعل ارتجف Palpite بين عدد كبير من الأسماء ، حتى أن استعماله معها يصبح غامضا ، وحيث لا يمكن القول بأن الأسقف أو القمر ترتجف . وإنما هو فى الحق تصوير لخفقات قلب الشاعر يسقطها على الأشياء ، وعندما يقول إن الشمس ترقد فوق الهاوية ، فلسنا على ثقة ما إذا كان هذا يعنى هاوية gouffre البحر الحسية ، أم الإحساس بالهاوية الذى تضفيه المقبرة على الشاعر ، أم أنها أحشاء الأرض التى توحى بها حقيقة المقبرة الحسية . إن أى تفسير نختاره منها سوف يكون اختيارا خاطئا ، لأن فهم معانى كثيرة متزامنة هو الفهم الحقيقى الوحيد والشامل للصورة ، فالغموض جزء لا يتجزأ من الرمز .

فيما بعد ، يتماثل صمت الشاعر ذاتيًا مع صمت المكان موضوعيـًا ، وتتلخص العلاقة فى رمز « صرح داخل الروح Edifice dans l'âme » ، ويشير إلى الربـط بين ما هو شفـاف « الروح » ، وبين ما هو مدرك حسيا « الصرح » ، حيث يتقاسم كلاهما « الصمت » الحسى والميتافيزيقى . وعندما نصل إلى الأبيات :

La scintillation sereine sèeme

Sur l'altitude un dédain souverain*

الوميض الصافى يَنْثُر
على القمة ازدراءً مسيطرًا ٠

نجد أنفسنا أمام معجزة الصدفة الشاملة لكل سمات الرمزية التى حاولنا أن نوضحها فى هذه الدراسة ٠ هنا نجد الموسيقا بمعنى الكلمة : يستدعى تكرار حرف S الواضح صوت الصورة الساحرة ، وفي الوقت نفسه يوجز ، مثل نغم ، مفاهيم متعددة سبق تقديمها ، مثل : الارتجاف ، والصمت ، والهاوية ، ونفهمها كلها دفعة واحدة ٠ وهكذا عندما تسمع النغم لا تعى النغمات التى تشكله ، ولا التعبير اللفظى لمفهوم بعينه ، وإنما تجد أيضًا تشابك العديد من الإدراكات الحسية للضوء والصوت تتزامن حسًّا ، وتزاوج بين حركة الغرس الحسية مع صفة الازدراء التجريدية ٠ وأخيرا روح « السقوط » التى تنشّط الصورة التى توحى بعمق الكآبة أمام لا مبالاة العالم ٠ وكما نرى : الرمز غامض ،ويقود إلى حالة عقلية،ويشير إلى موقف « لا أدرى » ، استطعنا أن نحدده على امتداد قائمة طويلة من الأرواح الشقيقة

* أتينا بالنص الفرنسى هنا ، على غير المتبع مع بقية النصوص ، لملاحظة تكرار حرف S فيه ٠

التى استخدمت الرمزية أسلوبا للتأمل الكئيب .

ونمضى مع تقدم القصيدة واطرادها فيما بعد ، إلى جوانب متنوعة من فكرة « العبث Void » ، ونصل إلى :

Amère , sombre et sonore citerne ,

Sonnant dans l'âme un creux toujours futur ! *

صهريج مرٌ كئيب ورنان

رن فى الروح فراغ آت دائما ! .

هنا نجد المرارة ، وهى معنوية ، تصف الصهريج ، وهو مادى ، مما يشى بعمق حِسِّى عندما يرتبط بالهاوية الذاتية ، وتضاعف كلمة « كئيب sombre » ، وكلمة « رنان sonore » من الجناس الاستهلالى عندما يمزجان الصورة المرئية بالصوتية . وفى كلتا الحالتين تتعارضان مع صفتيهما المستخدمتان ، ويؤكد رفضهما الضمنى عتامة الروح فى حالة الشاعر النفسية ، وبيت الشعر :

حيث شىء من الرخام يرتجف فوق شىء من الظلال

يشى بالصراع الخالد ، الذى لا يوصف ، بين المادة والروح ، ولكن أى تنظيم لن يساوى الانطباع ، ولن يقرّب معنى

---

* تنطبق عليها الملاحظة السابق ذكرها ، فى هامش ص ٣٢٠

الرمز الذى خلقته خصوصية التجاور هذه بين المجرد والمادى ·
وبينما نمضى مع كوكبة الصور ، ولن يكون لها معنى واحد أبدا ، وإنما تشير كل واحدة منها إلى التحلل المادى ، وفى الوقت نفسه إلى النسيان العقلى ، نلحظ كيف أن الموضوع الأساسى تافه ، وكيف عالجه توماس جراى Thomas Gray كُلِّياً ، ومثله صنع شعراء الرثاء الآخرون ·

حينئذ يدهشنا أن مثل هذا المزاج الموضوعى المستهلك تماماً ، يمكن أن يحرر هذا النمط من الاستعارات المعقدة – العموميات الحسية : السقف ، والدودة ، والنار ، والبحر ، ومَرضية ذات طراز هاملتى ، تذكرنا بلافورج :

هذا الجسور فارغ وهذه الضحكة خالدة !

صفة الروح الدنيوية التى عبر عنها من خلال « الأنا » العامة :

أنا هنا أرشف مستقبلى الفاشل

وبقية الصور التى توجز حلقة الإبداع ، كلها تثير الاشمئزاز ، مهلكة ومنقذة فى الوقت نفسه :

الصلصال الأحمر احتسى النوع الأبيض

هبة الحياة مضت بين الزهور !

دون شك ، ظل موضوع الموت جوهريا ومتميزا للغاية فى القرن التاسع عشر وفى فلب تراث الرمزية ، ورغم اقتراب فاليرى من نهاية قصيدته إلا أنه حوّل النهلستية إلى رواقية حاسمة :

هبّت الريح ... يجب أن نجرّب الحياة !

يتغير الإيقاع ، وفجأة يتبدد التأمل الحالم ، الحزين ، كما لو أن فى استطاعة الأمواج أن تغسل المرارة ، وكما لو أن إبعاد الفكر وحده يُسَهِّل استمرار عملية الحياة . ومع الإشارة إلى السقف نعود إلى بداية القصيدة ، مثل ما عليه الحال فى تأليف عمل موسيقى حيث تذوب فيه النغمة الموسيقية الأخيرة فى النغمة الأولى .

نستطيع القول إن جانبًا كبيرا من أشعار سانت جون بيرس تتألف من تنوعات عن موضوعات أساسية ، تقدمها لنا قصيدة فاليرى هذه غنية ومكثفة . وكل صورة من الصور هى بمثابة لقبِ لبيرس : « بحار mers » و « رياح Vents » والصور البحرية . وأوهام بيرس الرائعة التى امتدت بها الحياة ساعدت الرمزية على الدخول إلى عالم القرن العشرين فى أمان ، عبر العواصف المحفوفة بالمخاطر التى سببتها الحركات الرائدة الأخرى ، والتى هزّت خلال ذلك صفو الشعراء . ويبدو أن بيرس شرح بأوجه

متعددة الحالة العقلية التى جعلت فاليرى يقــول فى نهاية قصيدته « المقبرة البحرية » : « يجب أن نجرب الحياة » . وفى نظم الشعر الذى يجعل من القصيدة النثرية شقيقة للشعر الحر Free Verse صنع بيرس معجزة الشعر المتحرر Liberated Verse ، وهو ما كان يحلم به بودلير أثناء كتابته « سأم باريس Le Spleen de Paris » . لا أحد أعظم أستاذية فى هذا الجانب من الرمزية من سانت جون بيرس . إن « الهاوية » التى يمثلها عادة برمز « البحر » وقوى الحياة التى تنعكس فى صورة الريح، تتمتعان كلتاهما بمرونة كبيرة ، حتى أنهما ترفضان بعامة الشخصية الثانية فى المجاز .

إن بيرس تقنى ممتاز ، وهو أغزر إنتاجا وأشد اعتناء من فاليرى فى براعة صوره الفنية . ولكنه أيضا مثال أخّاذ لتحولات الرمزية – وهو ما دعوته فيما سبق « حل العقدة » – لأنه بعيد بعض الشىء عن روح السقوط . لديه قوة ، وروح مصارعة ، كى يَقى مناظره الطبيعية من هجرات أهلها . ومع كل المجرّدات التى ارتبطت بالشعور المادى يوجد فى عمله إحساس بالكون المزدحم أكثر منه إحساسا بالفراغ الموحش ، أثنـــاء جعل العالم رمزا . وإذا كان فاليرى آخر ومضة من شعاع رمزية القرن التاسع عشر ، ومضة ناجية مثل حفرية براقة ، بالغة الصفاء فى جمالها ،

كصخرة أصبحت بلّورا ، فإن سانت جون بيرس هو الإنجيل المشكوك فى صحته · وفى ضوء وجهة النظر هذه ، يمكن مناقشة مذهبه الرمزى فى الشعر ، ولكن لا يمكن إنكار جو الرمزية المستمر فى أعماله ·

وحين نسترجع تقنيات الحركة الرمزية الفعلية والاستعارية نجد أن سانت جون بيرس ليس الشاعر الوحيد الذى أفلت من روح « السقوط » التى لازمت الرمزية الباكرة · وقد أدخل معاصروه من الإسبان أيضا مثل خورخى جيين Jorge Guillén ، وخوان رامون خمينيث ، هذه الحالة الروحية الجديدة فى الرؤية الرمزية : تراسلات الطبيعة تأخذ على عاتقها دور الشخصية المنشطة عندما تحتك بالإنسان ، والفراشات أمرح ، والنسيم أحلى · مثلا : صورة البحر عند خمينيث مثلها عند يتس مرتبطة برحلة الروح ، ولكن « الحلم الليلى Nocturno Sonado » ليس هروبا من الواقع ، وإنما مجرد استدراك مقبول لم يخترقه أى تأمل · ونلحظ فى هذه القصيدة رجعة ، دورة كاملة نحو يقين أقرب إلى مذهب سويدنبورج الموثق فى التراسل بين الأرض والسماء :

الأرض تقودها الأرض
ولكن أنت ، أيها البحر

تقودك السماء ٠
فى ثقة بريق الذهب والفضة
ترسم لنا النجوم
الطريق ! - يقال
إن الارض طريق البذل
وإن البحر طريق
الروح -
نعم ، يبدو
أن الروح وحدها ترحل عبر
البحر ، وأن الجسم وحده
يبقى هناك على الشواطىء ،
بدونها ، مودعاً لها ،
ثقيلاً ، بارداً ، كميت ،
ما أشبه
رحلة البحر برحلة الموت ،
برحلة الحياة الخالدة !

عَدُّ هذه الأعمال بعيدًا عن سياقها وموروثاتها القومية لا يستهدف إقامة موازنات فارغة ، وإنما يهدف من خلال الملامح المشتركة ، وتنوعاتها الذاتية ، إلى إبراز النطاق الواسع والمدار الفسيح لأعراف الرمزية واستمرارها بعد مرحلة حركة المذهب

الرمزى مدرسةً أدبية . إن الفشل أو النجاح الذى ينسب إلى طريقة الشعر الحديث يتوقف إلى حد كبير على رؤية الملاحظ . ولو أخذنا فى الاعتبار مبالغات بعض أعراف المذهب ، والتى أسماها السريالى أندريه بريتون André Breton : « هذه النشوة العالمية تبدو كأنها عقيمة ، ولكنها من ناحية أخرى ، تبدو لنا كأنها قوة شعرية هائلة وحيوية ، سمحت لكثير من الشعراء أن ينمّوا اتجاهاتهم الفردية ، وفتحت أمامهم مواجهة منظمة عظيمة مع الواقع ، وأتاحت لكتّاب مثل إليوت وفاليرى وريلكى أن يشبهوا الشاعر بالنبى ، وأفسحوا له مكانة فكرية قلَّما نعم بها فى مواقعه السابقة فى المجرة الأدبية .

وفيما يتصل بالعقل النقدى ، من منظور مقارن بخاصة ، توفر الرمزية حقلاً خصبًا للبحث والتأمل واكتشاف ما يشكّل أحد مصادر الشعر الرئيسية الأساسية ، والتى يتقاسم تراثها نشاط دولى واسع . حقاً ، قلّما تهاوت الحدود القومية بنجاح فى تاريخ الآداب ، كما حدث للحدود القومية مع الرمزية .

لقد جعلت من شكل فنى يصعب ترجمته ، عملة سهلة التداول فى سوق التبادل الفكرى .

الهوامش

١ – ادموند ويلسون ، قلعة أكزيل (نيويورك ، Scribner's ، ١٩٣٦) ص ٢١ – ٢٢ .

٢ – لمعرفة الخطوط العريضة والمصادر لانتشار الأعراف الرمزية فى إيطاليا ، انظر : Olga Ragusa ، « الرمزية الفرنسية فى إيطاليا » ، فى The Romantic Review ، المجلد ٤٦ (اكتوبر ١٩٥٥) ، ص ٢٣١ – ٢٣٥ .

٣ – ت . س . إليوت ، « هاملت ومشكلاته » ، فى « الغابة المقدسة » ، (الطبعة الثانية ، لندن : Methuen ، ١٩٢٨) ص ١٥٣ .

٤ – ت . س . إليوت ، فى (مقدمة لكتاب سانت جون بيرس ، أنابازى (نيويورك : Harcourt , Brace and World ، ١٩٤٩) ص١١ .

٥ – ت . س . إليوت ، « دانتى » ، فى « الغابة المقدسة » ، المصدر السابق ذكره ، ص ١٦٢ – ١٧١ .

٦ – الاستشهادات بستيفنز فى هذا الفصل مأخوذة من « قصائد مختارة لولاس ستيفنز » بإذن منه ١٩٢٣ ، وتم تجديد الإذن ١٩٥١ عن طريق والاس سنيفنز .

Alfred A. Knopf Inc. Copyright 1923 and renewed 1951 by Wallace Stevens .

٧ – مأخوذ بإذن من مستر م . ب . يتس The Macmillan & Co. Ltd. و Macmillan Company من « قصائد مختارة من م . ب . يتس » ، حقوق النشر محفوظة لشركة مكميلان عام ١٩٢٨ ، وجدّد لها هذه الحقوق جورجى يتس عام ١٩٥٦ .

٨ – منقول بإذن مستر م . . ب . يتس و Macmillan & Co. Ltd.. و من The Macmillan Company « قصائد مختارة من و . ب . يتس » ، حقوق النشر لشركة ميكميلان عام ١٩٣٣ ، وجدد لها هذه الحقوق برثا جورجى يتس عام

١٩٦١ .

٩ - الاستشهاد بأعمال هوبكنز فى هذا الفصل مُنقول من « قصائد جيرارد مانلى هوبكنز » ، الطبعة الثالثة ، طبعة W. H. Gardner، حقوق النشر محفوظة لمطبعة جامعة اكسفورد عام ١٩٤٨ ، وتم النقل بإذن .

١٠ - ت . س . إليوت ، مقدمات والأرض الخراب ، قصائد مختارة ، ١٩٠٩ - ١٩٦٢ (نيويورك ، Harcourt , Brace and World , 1963 .

أعيدت طباعتها بإذن من الناشر : Harcourt , Brace and World and Faber and Faber , Ltd

خاتمـــــــة

أويوجد ليل رمزى بعد الغروب ؟ هل الأساليب والمفاهيم التى ارتبطت بالحركات التالية ،مثل التعبيرية والدادية والسريالية ، لها أى علاقة بالرمزية ؟ . إذا استبعدنا رمبو ولوتريمو من الفلك الزمزى ، واعتبرنا مالرميه بشيرًا وليس « رئيسًا للمدرسة » ، وأن نجعل منه كاتبًا ، معقدًا أكثر ومنظِّرًا أقل،يستطيع حينئذ أن نتأمل السريالية لا على أنها حركة بدأت من حيث انتهت الرمزية ، ولكن على أنها حركة تطورت معها فى نفس الوقت .وازدهرت بعد الرمزية بقليل .

ولكن ، ماذا عن الدادية ؟ لقد جعلنا السرياليون نعتقد أن الدادية دفنت نفسها لصالح السريالية حول عام ١٩٢٠ ، مثل ما تخلت العنقاء عن حياتها لصالح حياة أخرى جديدة ، ولكننا نعلم الآن أن ذلك كان أكـــذوبة ، وحقيقة الأمر أن الدادية لم تمت ، فهى تحيا فى أماكن شتى من العالم مع حليفها : الفن التجريدى ، تدعم إيقاع النهلستية المثابر وتنظمه فى عالَم القرن العشرين .

وبينما تتبلور الرمزية ، مثل سابقتها الرومانسية ، فى

أسلوب يتخطى المرحلة النظرية ، يستطيع المرء أن يتأمل إلى أى مدى كانت الدادية فى الأدب ، وما يطلقون عليه غزوات الريادة فى المسرح والسينما ، نبتاً لوجهة النظر الرمزية مع إضافة الفكاهة السوداء، أداة إنقاذ الروح ، التى تسلب الوعى الذاتى من الفنان ، وتجعله يرى إبداعه فى حياد العامة وهى تتأمل حالة الإنســـانية فى عبثيتها . ثم تقلصت موضوعات الرمزية الزائلة والنهلستية إلى الصرخـــة الدادية : « لا شىء » ، Rien (فى الفرنسية) ، و Nothing (فى الإنجليزية) ، و Nada (فى الإسبانية) . وعلى الرغم من ذلك نجد مجموعة سلبيات فى الحركة الدادية ، والتى تُعتبر انحرافا شديدا عن العزلة الشخصية للشاعر الرمزى . وفى إطار التصوير الفنى قَبِل الداديون مبدئيًا الاستعارات الموحية بالعـدم . ولكن بسبب ازدرائهم الكلى للقدرات الإنسانية انفصلوا عن عبادة « الأنا » .

فى قصيدة « أنا المفقود Verlorenes Ich » للشاعر الألمانى التعبيرى جوتفريد بِنْ Gottfried Benn تبدو« الأنا »شاردة تماما ، عندما يقول :

أنا المفقود، سحقتنى الطبقة العليا من الجو ضحية أيون Ion .

وتنتهى القصيدة بالسؤال الرمزى الخالد عن مصير الإنسان ووجهته ، ويظل السؤال بلا جواب :

أين ؟ من أين ؟ لا ليل ، لا نهار
لا إيفو Evoe، لا موسيقا قداس الموتى ،
ما تريده صيغة مستعارة -
فقط مِن مَن ؟ .

وإذا لم يوفر تأمّل الذات أى سلوى لأننا لا نعرف على التأكيد ما الذات ، وأين تكون ، فإن عبادة اللغة التى كانت هبة الرمزيين ، لم تعد تقدم أى سلوى ، ولا أية قوة تلطّف من وحشة الروح الإنسانى .

فى المسرح ، صمد الحوار غير المتتابع ، والمسرح الخالى ، وتشرّدت الأرواح التائهة تضرب على غير هدى ، فى فضاء غير محدود ، تنتظر ما لا تعرف ما هو ، وبقيت التراسلات مع الوحوش السخيفة ،والأشجار الجرداء، والأدوات المنزلية التافهة ، إن الرموز أبسط ، وتعريفها أسهل ، لأننا معها فى مستوى أكثر إبتذالا .

فى السينما أصبحت الصور غير المترابطة التى قدمها بيرجمان Bergman وفيللينى Fellini علامة على حياة بلا غاية محدّدة ، وأفعال غير حاسمة ، وحواف تلال جدباء ، وقطارات

مندفعة بلا هدف معروف ، كائنات منعزلة ، ولا ترى ما بين بعضها البعض من علاقات ، ولو أنها تشكل زحاما غير مترابط . ليسوا بحاجة إلى الأقنعة لأن وجوههم « بالفعل » أقنعة . هل الممرات الطويلة ، والتماثيل العتيقة فى القصر المزخرف ، والبطلة ذات الأصل الغائم ، والمصير غير المؤكد ، فى « العام الماضى فى ميرنباد Last Year at Marienbad » ، شىءٌ أكثر من الإسهاب المُتعب لـ « قصور هائمة Palais nomades » وأميرات الرمزية الضعاف؟ .

ولكن ، إذا عبّر الصمت ، وعبّرت الشخوص السابحة على غير هدى ، عن رفض للواقع أكثر حدة من رفض رمزية القرن التاسع عشر ، فإن نظرة فارغة على الوجه تستطيع أن تشى بالأجوف والعميق أيضا ، ولو أن هذه النظرة كانت تدل عادة على سمو الواقع ، والاتصال بالعالَم العلوى ، ومن الممكن أن تدل أيضا على انعدام التفكير كلية ، وعلى حياة بليدة وخاملة تماما . وفى أحدث ظواهر روح « السقوط » ، وكان من الصعب تحديد ما إذا كان ما نراه بِرْكةً بلا قاع ، أو انعكاس مرآة يخلق وهمًا فارغا . وانتظار إستراجون Estragon فى مسرحية بيكيت « انتظار جودو Waiting for Godot » تشبه ظاهرًا وضع ذلك البطل الرمزى نفسه ، غارقا فى تعاسة علاقاته الرقيقة مع العالم . ولكن إلى هنا تنتهى المقارنة .

ليس مؤكدا أننا كنا نستطيع ملاحظة سمات « السقوط » الرمزى فى تلك النماذج الأولية أم لا ؛ لأن قدرة الفن السينمائى على خلق صور غامضة بعيدة المدى ، حتى أنها تستطيع فى سهولة تخليد التقنية الرمزية بكل أمجاد نظرية التراسل التصويرى والحس المتزامن، وتعطى أبعادا قوية للقدرة على الموت بأناقة ! ، ولكن لم تصنف بعد إسهامات القرن العشرين الأدبية بصورة حاسمة . فقد كنا أميل إلى تجميع الكتّاب وفقًا « لأفكارهم » أكثر من اعتبار أسلوبهم . وحتى الآن لا يزال مفهوم الريادة غير متجانس العناصر - بما فى ذلك سيادة كل من الإلهام الرمزى والسريالى معًا - على نحو ما كان عليه الحال فى أوائل سنوات العصر الرمزى .

كلمة أخيرة *

فى إطار التاريخ الأدبى تعتبر العلاقة بين الرمزية والسقوط بعامة علاقة تقاسم ، ويُفترض أنهما تواجدا فى العقدين الأخيرين من القرن التاسع ، وقد ارتبطت الأولى بالشعر أساسا ، على حين ارتبطت الأخيرة بالنثر · ومعروف سلفًا أن الرمزية تهتم بالجماليات ، وأما السقوط فيعكس تدهور النظام الأخلاقى ·

وقد نجح مجسدو فكرة الرمزية فى أن يخلقوا فى العقود الأولى من القرن العشرين شفقًا شعريًا ، من الأفضل أن نطلق عليه اسم المالرميهى Mallarmean (نسبة إلى مالرميه) ، بدل أن نسميه « شعر ما بعد الرمزية » · وإذا نظرنا إليه على أنه جزء من « السقوط » الذى لم ينته أكيداً بنهاية القرن التاسع عشر ، فسوف يساعدنا هذا على فهم الارتباط الذى جمع بين أعظم شعراء عصرنا ، والذين بغير هذا يظلون يترنحون ، ومهملين ، فى سجلات التاريخ الأدبى ، بينما يستحوذ روّاد القرن الجديد على الاهتمام الأول · وعلى النقيض ، نجد أن بزوغ حركات جديدة يحاول ، عادةً ، أن يلقى ظلالاً على أمجاد حركة أدبية سابقة ·

---

* هذه الكلمة لا توجد فى الطبعة الأولى ·

السقوط يعنى التدهور ، ولكن عندما عَزَوْا هذا إلى الأدب البيزنطى أحس الشعراء الواعون بخاصية « السقوط » هذه - وهو ما أسماه مالرميه « زلة الوردة المثلى La faute idéale de la rose » وما فهمه ريلكى جيدا - بأوج ازدهار الجمال قبل موته مباشرة .

وقد استمرت الحساسية المفرطة التى قادت مالرميه ، فى سنواته الأخيرة ، إلى صور تفسّخ الذات الأرفيوسية فى الكلام - الغناء بمعناه الشمولى فى الخطاب الشعرى - وظلّت بلا انقطاع خلال الربع الأول من القرن العشرين عنصراً أساسيًا فى كتابة كبار شعراء ذلك العصر ، وهم فى الدرجة الأولى: فاليرى ، ويتس ، وريلكى ، وستيفنز . وتشهد الأعمال الشعرية الرئيسية التى طُبعت فى الفترة بين ١٩١٩ و ١٩٢٣ على أوج هذا التراث المالرميهى . وهؤلاء الشعراء وأقمارهم الفضائية التى تدور فى فلكهم لا يشكلون حركة أدبية بالمعنى المقبول ، وهم أيضا أكثر أهمية من أن نعرفهم بأنهم ينتمون إلى « ما بعد الرمزية » أو بعد أى شىء آخر ، لأن أعمالهم تشكل غروباً رائعًا ، ولكن عند تقييمها أعمالاً غسقية لا يصح أن نشير إلى أى وهج شاحب ، وإنما إلى توقّد ختامى ، وألوان تمتد فى الفضاء الكونى . ويعتبر رمبو اللونَ الأرجوانى الإشعاعَ الأعلى ، وياء أبجدية ألوانه .

ومن المثير للدهشة أن نعلم أن الشعاع الأرجوانى ، وهو اللون الأخير ، وأكثر الألوان غموضا فى طيفنا الأرضى ، ويتخلل هذا الشعر الشفقى ، وليس له اسم آخر يمكن أن نطلقه عليه سوى شعر « السقوط » . ويمكن أن نقوم بدراسة شاملة لصورة الشعاع الأرجوانى فى شعر الشعراء الأربعة الذين حدّدتهم هنا ، وللشعراء الذين اتخذوا منهم نموذجا .

ليس لهذا السقوط أية علاقة خاصة بالأعمال النثرية بعامة ، التى تقترن بالاسم نفسه ، ومع أن أفضل وصف لشعر السقوط ، وهو وصف ظاهر التناقض، أنه أدب خيالى Fiction ، أدب خيالى بالمفهوم الذى استخدم فيه مالرميه هذه الكلمة، وهو المفهوم الذى أضفى عليه ستيفنز أهمية كاملة فى مؤلفه عن فن الشعر : نحو أدب خيالى أسمى «Toward a Supreme Fiction»[(١)] .

ما كان يفكر فيه مالرميه عندما أطلق على الشعر تعبير « فن مختص بالآداب الخيالية un art consacré aux fictions » فى كتابه « تنويعات على قضية » هو نجاحه فى الوصول إلى تفرقة حاسمة بين العالم الحقيقى ، وذات الوجود الشعرى داخليا . وعندما نبذت حالةُ الإلحاد مالرميه عن عالمه السامى ، وتركته مع

حصاده الهزيل فى مجالات التهمها بقوة من جاءوا قبله ، ناشد الزهرة الغائبة فى كل إكليل ، وبنفس روح العطر الضرورية الغائبة هذه تأرجح جاهدًا بين ما هو طبيعى وما هو مصطنع ، وأخيراً عزل نفسه فى عالم خيالى بعد أن لامس تماما قاعدة إدراكنا المشترك وقدرتنا على الفهم . ومع ذلك ، فإن مصفاة الشاعر اللغــوية تكسو هذه الصور بروعة التفرد والاستمرار . ولعل « نثر Prose pour des Esseintes » ، تصحيح دقيق فعلاً لفهم يسمانز Huysmans الخاطىء لما كان عليه عالَم مالرميه واقعاً :

بسماع كل السماء والأرض
دون نهاية تشهد على خطاى
بالموج نفسه الذى يبتعد
إن هذه البلاد لم توجد أبدا .

وقد اتخذ أكثر شعراء نهاية القرن مفهوم ويسمانز نموذجًا لهم بدل مفهوم مالرميه . وكان فاليرى أكثر دقةً عندما استخدم فى عنوانه الأصلــى « إلهة الموت الشابة La Jeune Parque » اسم « الجزر Iles » ، ليذكرنا بسطرين آخرين من النثر :

نعم ، فى جزيرة حيث يتغير الهواء
من نظرة ، وليس من رؤيا .

ومن ثمَّ تتضح لنا بكل تأكيد أهمية رؤية يتس أيضا للأساطير البيزنطية ، ذلك أن عالم الشاعر الساقط يتكون فعلا من جزر تنأى بعيداً عن شواطىء الواقع الذى يجمعنا معاً .

لا تنهض دنيا الشاعر الخيالية على الأشياء الغائبة فحسب ، وإنما الأكثر حدوثًا أنها تكشف عن عوالم«البين بين»، والتى أطلق عليها ريلكى : « فترات من الوقت Zwischenräume der Zeit »

(قصائد لأورفيوس ، الجزء ٢ ، رقم ٣) . وتنجح الاستعارة المتنوعة فى الإشارة إلى المكان والزمـــان فى الوقت نفسه ، وأماكن البين بين هى مواقع القصيدة ، وكل البقية ، التى تسمى الواقع ، وصفها ولاس ستيفنز بدقة فى قصيدته « الرجل ذو القيثارة الزرقاء The Man With the Blue Guitar » :

{الشعر موضوع القصيدة
من هنا تنطلق القصيدة و

إلى هنا تعود . بين الاثنين
بين الانطلاق والعودة نجد
غيبًا فى الواقع
الأشياء كما هى ، أو كذلك ندَّعى . }

نجد بـــين عوالم البين بين انعكاس صـــورة نرسسيوس

Narcissus ، وهى ليست نرسسيوس ولا حتى الماء ، ولكنها ما أطلق عليه فاليرى :

هذه الرجفة واهية ، وعلى مسافة ورعة
بين نفسى ذاتها والبحر ·

ورؤية أورفيوس هى أيضا رؤية للبيْن بين ، لا تنتمى لهذا العالم ولا للجحيم ، وإنما لعالم الطبيعة الملونة بذكريات عالـم آخر · رؤية استغرقت زيارتها لحظة قصيرة ، وهى الفضاء فى المرآة كما يخبرنا ريلكى فى « قصائد إلىَ أورفيوس » :

أنتم فى جوهركم الحرير
مرآة لم يصفها خبير بعد ·

ذلك الفضاء المحرم الذى يصعب التعبير عنه ، والذى لا يخوضه إلا شجاع متألق مثل نرسسيوس (جزء ٢ ، رقم ٣) ·

ويحتوى عالم البين بين على أشياء بارعة مثل طائر يتس الذهبى البيزنطى الذى يمثل انتصـار الشاعر على الطبيعة · وإذا كان يتس قد أبطل فعلاً البيت الصريح « أطير من الطبيعة إلى البيزنطية » ، فقد ترك رؤية عالم مخلوق يتغلب على صفات العالَم الطبيعى البالية والفانية ، فى حلمه بالمدينة المزيفة التى تمثل انعكاسات إحساسه بوجوده ، مثل ما يتمثل ظل نرسسيوس فى الماء لفاليرى · يقول يتس :

وللمنى

فى الخلود الخادع .

وهو ما يمكن أن نقوله عن « الطائر ذى الريش الذهبى » فى « جمالية الشر L'Esthetique du mal » لولاس ستيفنز . إنه جزء من ذلك « الخيال الأدبى الأسمى » ، ذلك العمل الخلاّق والمعنى الذى يتضمنه ، لا يعتمد على قوى خارجية ، وانتصار الإنسان على الآلهة وإبداع الفضاء الأرجوانى .

ينبثق من عالم « البين بين » وجود شكل ظليل ، كان رمبو أول من عبّر عنه ، وأسماه « الجنِّى Génie » المشع ، وهو درويد Druid * عند يتس ، وفيجور Figur أو الملاك أنجيل Angel عند ريلكى(الملاك المغلوب على أمره assenting فى المرثية العاشرة) ، وهو ملاك الأرض واجب الوجود عند ستيفنز ، وأحيانا إفيب ephebe *،وما الذى كان أيضا عند فاليرى فى« إلهة الموت الشابة La Jeune Parque » . وبينما نجد وظيفة الملاك المتعارف عليها فى الشعر أن يجعل الخفى والعالم السامى« مرئيا Visible » نجـد

---

* Druid كاهن وثنى عند قدماء الإنجليز .

Ephebe شاب إغريقى ، إثينى بخاصة ، فى الثامنةأوالتاسعة عشر من عمره ، يتلقى تدريبا عسكريا يؤهله أن يكون مواطنا كاملا .

وظيفة الملاك عند شعراء « السقوط » ، وهم لا يؤمنون بالمخلوقات السامية، أن يجعل رؤية المرثية صعبة قليلا، كما يقول لنا ستيفنز · وفى المرثية التاسعة نجد ملاك ريلكى يتساءل إن كان حلمه خفياً أم مرئيا؟ · ويصبح الملاك فى الحقيقة ، فى هذا الشعر الأخير ، وهو المقابل الإنسانى لغياب الزهرة عند مالرميه ، أفضل بكثير من أى حصاد لاحتكاكاتنا الإنساني غير الموجود، والمعترَف به رغمْ ذلك ·

تُشكّل « أنَوات egos » (جمع أنا) الشاعر المتغيرة مصدراً للتواصل ، ومناخًا فى عالم الفنان الخاص ، الذى لم يعد يقوى على محادثة إخوانه من البشر ، أو أن يتنفس هواءهم ، أو يطأ أرضهم نفسها · وهذه الأنوات مرئية وخفية فى الوقت نفسه ، مثل صورة الشجرة التى طالما أستهوت كل الشعراء لأنها تضم فى محتواها المادى ما يجب أن يظهر فى شخص الملاك · ما وجه الشبه بين الشجرة والملاك الأرضى ؟ الشجرة مرئية وخفية مثل الملاك الذى نتخيله ، لا نرى جذورها ، ولكنها موجودة لكى يحيا الجزء المرئى منها كما تعلوها الأغصان كى ترتقى إلى مستوى خفى آخر ، يعطى إحساسا بالطموح على الرغم من معرفتنا بأنه مجرد إحساس واهم ، حيث يتوازى خيال الطبيعة مع خيال الشاعر الذى يحل محله فيما بعد · وفى الحقيقة ، يضع ريلكى

الملائكة على الشجر فى القصيدة ١٧ من الجزء ٢ ، وبذلك يُدمج الصور المتوازنة فى صورة واحدة · ويتخذ من الملاك نقطة التقاء واقعية مع هذا العالَم، بغض النظر عن احتفاظه بوجوده الخاص ، فيصبح همزة الوصل بين ما هو أرضى والمكان الآخر الذى يمكن تصوره ولكنه خيالى ، فهو الرؤية المادية لما هو معنوى ·

وفى النهاية ، ربما يكون أهم مظهر فى « البين بين » هو مفهوم نقاط التحـول: هذه النقاط يمكن ترتيبها على نحـو تدريجى ، من الأبسط حتى الأكثر تعقيدا ، والشخصيات الأسطورية مثل دافنى Daphne عند ريلكى ، وهاينيث عند ستيفنز ، من أكثر النماذج وضوحًا · والأمر المثير فى هذه التحوّلات ليس عملية التحوّل نفسها ، وإنما الانتقال من واحدة إلى أخرى ،نفس نوع المرور من المرئى إلى الخفى· والأكثر رقة من كل هذا هو جسّ غور لحظة التحول من الوعى إلى اللاوعى · وفى « إلهة الموت الشابة » شرحٌ لهذه العملية ، حيث يتم التحول إلى حالة النوم ومنها إلى اليقظة · وكانت قصيدة Igitur لمالرميه،بالطبع ، نموذجا لأسلوب العبور هذا ، حيث كان عالم « البين بين » ، بين الحياة والموت· ويعلق فاليرى على « المرور » فى « إلهة الموت الشابة » قائلا :

كنت أنظر فى ذاتى ، فأرى

بنظرات ونظرات ، غاباتى العميقة متعرجة وذهبية ·

وإذا كانت الإشارة هنا إلى تراسلات بودلير فى « غابة الرموز Forêt des Symboles » فالغابات ليست كائنا خارجيا يهب معرفةً بالعوالم الأخرى ، ولكنها غابات داخلية تحول دون التعرُّف على قوى اللاوعى · إنها المنطقة الوحيدة التى يستطيع الشاعر أن يبحث فيها عن الغموض والإلهام · وعتبة اللاوعى أيضًا عنصر لنوع آخر من المرور ، وهو الانتقال من « الأنا I » إلى « الكل All » ، على نحـــو ما فسّرها فاليرى فى « الروح والرقص L'Ame et la Danse » :

هذا واحد يريد أن يلعب على الكل

إنه يود أن يلعب على عالمية الروح

هو يريد أن يداوى هويته بكثرة أفعاله ·

بالطبع ، فى قصيدة إيجتور Igitur لمالرميه يقترب المرور من النسيان اقترابًا خطيرًا فى عالم البَين بين ، اقترابًا أبعد من الأنا والكل · وعلى حافة عالم ايجتور يحوّم ريلكى فى قصائده ، ومن المهم أن نشير إلى أن أسطورة أورفيوس تُستخدم هنا لا للتعبير عن رثائه لفقد المحبوبة ، ولكن للتعديلات التى قام بها

أورفيوس أثناء تسكعه فى منطقة الموت وخارجها ، والرغبة فى أن يبدل ترتيب رؤية بأخرى . إن المواقع السامية حادة جدًا فى القصائد ٩ و ١٦ و ٢٦ من الجزء الأول ، يقول ريلكى فى القصيدة التاسعة :

بداية فى المحيط المزدوج

صارت الأصوات

أزلية ورحيمة .

وتشير عوالم « البين بين » إلى التسوية بين الخلود الذى لا يصدقه عقل والهلاك الذى لا يقبله أحد ، وهاتان المنطقتان - كما رأينا - تعتمدان على الزمان والمكان .

ولكن الإحساس المفرد لا يخلق بمفرده شعرًا ، وإنما يظهر الشعر العظيم فحسب عندما تتساوى الرغبة فى التعبير مع القدرة على الإبداع . وعندما عبَّر الرمزيون عن إحساسهم بالزوال والإحساس بالقدسية ، باستخدام الطبيعة وسيطًا بين إدراكهم الملموس وهدفه الخفى ، خلقوا نظامًا استعاريًا يوضح التجريدى من خلال استخدام مصطلحات حسية . وعلى الرغم من أنهم خلقوا قصدًا مبهمات لفظية لتوسيع مجال دلالاتها ، ظل وسط

الاتصال المركزى فى اللغة ثابتًا . وقد ظهر حبهم للموسيقا ، وهو أبرز صفات الشعر الرمزى ، فى محاولتهم تقليد التركيب الموسيقى ، والوصول إلى أقرب نغم موسيقى للكلمات .

لكن عوالم « البين بين » تتطلب تمكن الشاعر من اللغة بشكل كبير ، حتى أن اللغة نفسها تعجز عن تقديم المزيد ، وبالطبع فإن الصمت أحد طرق التغلب على عدم كفاية اللغة . ونعرف الحُبْسَة aphasia الشعرية التى يستخدمها مالرميه فى قصيدته « ضربة حظ » ، ونعرف أيضا الصمت المتقطع فى شعر ميترلينك وبيكيت . كما نعلم لحظات الصمت عند كتّاب مسرحيين عظماء مثل لوركا فى الإسبانية ، وبيتى Betti فى الإيطالية ، ولكن عندما يشتاق ريلكى لوجود مكان حيث « قالت فى صمتها كل ما تريد « spräche wäre , ohne sie spricht » ، فى القصيدة رقم ٢٠ من الجزء الثانى ، فهو لا يتحدث هنا عن تواصل الصمت ، وإنما يفكر فى ملاءمة الوسائط الأخـرى للشاعر ، لا بمفهوم التقليد البسيط وإنما بمفهوم التمكن من قوة التعبير حيث تتلاءم أكثر من خلال مجال آخر، مع التمثيل اللفظى لعوالم البين بين .

بعض أشكال التواصل هذه التى اقترحها هؤلاء الشعراء

هى : الرقص والموسيقا والنحت والرسم بالألوان ومهارات الفروسية · ولكن هذا لا يعنى أن الشاعر يرقص ويغنى ، وينحت صوره ، ويرسم بالكلمات ، ويمتطى جواده · فهو لا يقلد ما فى الكلمات من قوة تواصل ، ولكنه يستخدمها نظاما إشاريا ، وذلك عندما لا تفى الكلمات التى فى متناوله للتعبير عما يرغب فيه ·

بالطبع كان اهتمام مالرميه بالرقص واضحًا للغاية ، حتى أن فاليرى عندما تناول الرقص لم يجد شيئًا يضيفه إلى ما قال مالرميه ، يقول : « لقد استوفى مالرميه موضوعه حتى أنه اختص بالأدب » (لا بلييد ، المجلد ٢ ، ص ١٤٠٧) · فالرقص بالنسبة لمالرميه هو الاستعارة الأسمى ، إنه « قصيدة معفاة من كل وسائل الكاتب»[٤] ، ولكنه لغة ، لغة محكمة ، وهو ما أطلق عليه مالرميـــه فى « تخطيط المســـرح Crayonné au Théâtre » : « معجزة الاختصار » ولقد أضاف فاليرى ويتس وريلكى الكثير إلى تعريف مالرميه للرقص، وفيما يرى فاليرى: الرقص قصيدة ، غير أنه بالإضافة إلى هذا موقف يخلق حالة بدل أن يثير حركة ، ويؤثر - من وجهة نظره - فى طبيعة الأشياء أقوى بكثير من تأثير فلسفة أو من قوة حلم [٥] · ويلحظ

فى حركات الراقصة الموحية عدة نقاط من التحول ، تجعل الرقصة موضع تغيير . ماذا يعنى كل هذا بالنسبة للتقدم الشعرى ؟ ليس موقع الشاعر أن يستمتع برؤية الراقصة الرشيقة ، ولكن مكانه أن يكون الراقصة نفسها ، ومثل الراقصة يتخذ موقفه من العالَم الموضوعى ، يُشكِّله وقت ما يشاء ، يخلق موقفًا عاطفيًا ، يوصّله إلى القارىء مستخدمًا الكلمات ، بالطريقة نفسها التى تقطع بها الراقصة حواجز الأثير والمادة . من خلال الحركة فى القصيدة رقم ١٨ ، الجزء الثانى ، من قصائد ريلكى ، توحى الرقصة بخاصية الحياة الزائلة ، وإذا كان ريلكى قد قال هذه القصائد لإحياء ذكرى الراقصة فيرا Vera التى توفيت قبل أوانها ، وتمجيدا لذكراها ، فهى بالنسبة له ، قوة التحام الفاعل (أى الأنا I) بالمفعول (أى الرقصة) لكى تندمج مع الذات الكبرى حتى عندما تفقد ذاتها الشخصية . وأفضل تعبير عن هذا نجده فى الجزء الأول ، القصيدة رقم ٢٥ ، حيث الراقصة ، بكل تأكيد ، الزهرة الغائبة فى كل باقة :

ويتأملها وهى ترقص من خلال البوّابة المفتوحة المفترسة .

الموسيقا شكل آخر من أشكال التواصل غير المنطوق ، وبلغ افتتان الرمزيين بها مرحلة جديدة فى شعر كل من ريلكى

وستيفنز ، وفى شعرهما تصبح الموسيقا قوة توحّد العالَم ، وهى الوظيفة الثانية للأورفيسية Orphism . وإذا كانت الوظيفة الأولى هى توضيح عالم « البين بين » بعد عودة أورفيوس من هيدْز Hades ، فالثانية هى التغلب على الحكم بعدم انتمائه لأمته الذى فُرض عليه فى الأسطورة . وبدل أن يتحول أورفيوس إلى رمز لعدم التكامل يصبح عامل توحيد . ويبدأ الجزء الأول ، القصيدة رقم ٢٦ ، وينتهى بقدرة أورفيوس الغنائية ، وبقدرته أيضا على منح الفانين القدرة على السمع . وفى الجزء الثانى ، القصيدة رقم ١٠ ، يهب حتى الحجر حاسةَ السمع ، رغم أن ما قد يسمعه الحجر أغلبه « يجل عن الوصف unsägliche » . وتستطيع الموسيقا بمفردها أن توصل الإحساس بالسمو بطريقة يمكن تصديقها ، طريقة لا يستطيع الشعراء الذين نتحدث عنهم قبولها عقليا . يقول ريلكى فى الجزء الأول ، القصيدة رقم ٣ : « الترنّم موجود Gesang ist Dasein » ، ويتناغم معها « الشعر غير المرئى unsichbares Gedicht » ، فى الجزء الثانى من القصيدة الأولى .

ويعتبر ولاس ستيفنز الموسيقا عاملَ تغيير مساعد ، والرجل ذو القيثارة الزرقاء هو أكيدا أورفيوس فى زى جديد .

الأشياء على حالها

والقيثارة الزرقاء تغيّرها .

أحيت عناصر « السقوط » الرمزية عند مالرميه الرمزيةَ مرة أخرى بعد أن ولَّى زمان أوجها ، ورغم أن هذه العناصر استطاعت أن تحمى الجمال لوقت أطول من القوى الساعية إلى تدميره ، إلا أنها عناصر تنتمى لمضمون « السقوط » (٦) ، لأن تمجيد الزوال لا يبدل من طبيعته المحفوفة بالمخاطر والمجازفات . ولقد بقيت المعابد والقصور البيزنطية بعد انقضاء أوانها ، ولكن البقاء يفترض الاندثار . فأغنية البجعة الأخيرة جميلة ، ولكنها عالمية ولا تتكرر . وقد كان الفرق التاريخى جليا فى كتابة ومعرفة أولئك الذين حاولوا تكرار قلق ريلكى، أو أشواق يتس ، أو رزانة فاليرى الرواقية . وعلى الرغم من روعة غروب الشمس ، إلا أنه يحتوى على معنى « زلة الوردة المثالية » ، حيث يَفنى الغروب فى الظلام ليترك مكانا لفجر جديد .

الأدب الجيد مثل أى عمل خيالى يحاول حل العقدة ، كما يتجه الخيال الشعرى نحو الحل رغم ما يظهر عليه من جلال . وبين عالَمين يرفضانه ، حُبس الشاعر فى طريق مسدود ، وأبدع شعرا ينم عن القلق ، شعرا انعزاليا . وهو شعر له قوى ضعفه

وعناده وحساسيته ، ويتضمن آلية الإفناء الذاتية ، ويتطور إلى ما أطلقه عليه أنيس نين Anais Nin في روعة : « شتاء البراعة » .

كان على الشاعر أن يبحث عن طرق جديدة توائم الواقع حتى يعيش مع الطبيعة فى سلام ، وليبحث عن مصادر جديدة للجمال ، تتناغم مع فهم جديد لقوى العالم الطبيعية . ولعل التجارب الجهنمية Chthonian للشعراء المعاصرين أمثال : أندريه بريتون ، وأوكتافيوباث Octavio Paz وليوبولد سنغور هى نفس تجارب أورفيوس الذى يستطيع أن يتنفس تحت الأرض لمدة طويلة ، ويستطيع أن يفكر فى الشعر من خلال أبعاد العالم الطبيعى بدل أبعاد العالم المصطنع . ويتعلق اهتمام هؤلاء الشعراء بإحداث تغيير كلى ، وباتحاد الوجود ، مفضلين ذلك على الفطنة والحصافة التى لا يدركها الحس ، كنقاط التحول التى عبّر عنها مجسدو فكرة الرمزية . وتختفى عوالم البين بمجرد أن تصنع الأحاسيسُ الداخلية للشعراء الجدد من هذا العالم عالماً بلا أوهام ، مقبولا فى تنوعه . ألم يشعر فاليرى بالرياح المتغيرة دون أن يستطيع المشاركة فى الرحيل الجديد فعلا فى « المقبرة البحرية » ، عندما قال : « لقد هبت الرياح ، علينا أن نحاول الحياة » ؟ .

ولكن على الرغم من تبدل الرياح ، وإبحار بعضها إلى آفاق جديدة ، إلا أنها لم تبعثر مخزون أوراق الشجر الشعرية ، ولم تحطم تلك القـــدرة الهائلة على الإخصاب المتأصلة فى الرمزية .

١٥ يونية ١٩٧٧ Old Westbury

● الـهـوامـش :

١ - يشير مايكل بينامو إلى العلاقة المباشرة لاستخدام كلمة « Fiction » عند الشاعرين فى كتابه اللامع : L'Oeuvre - Monde de Wallace Stevens .

٢ - طبعة Pléiade لأعماله ، ص ٣٦٨ .

٣ - « Fragments du Narcisse » طبعة Pléiade المجلد ١ ص ١٣٠ .

٤ - Oeuvres ص ٣٠٤ .

٥ - قارن Oeuvres , L'Ame et la Danse المجلد (٢) ص ١٧٤ .

٦ - أحيا ستيفنز نفسه بدرجة معينة ، بتغلبه على القوى السقوطية عن طريق إحداث إثبات ناجح لخيال Fiction الشاعر فى واقع ممتاز . وربما كانت أمريكا العامل التفاضلى .

BIBLIOGRAPHY

This is a working bibliography as of 1966; a much more complete and international bibliography is now available in David L. Anderson, *Symbolism: A Bibliography of Symbolism as an International and Multi-Disciplinary Movement*, New York, New York University Press, 1975. See also Krawitz, Henry, A post-symbolist bibliography. Scarecrow Press, N.J., 1973.

AUSTIN, LLOYD JAMES. "'L'Après-midi d'un faune'" *Studi in Onore di Carlo Pellegrini*, Biblioteca di "Studi Francesi," Torino, Vol. II, 1963.

———. *L'Univers poétique de Baudelaire: Symbolisme et Symbolique*, Paris, Mercure de France, 1956.

BALAKIAN, ANNA. "Studies in French Symbolism, 1945–1955." *The Romanic Review*, XLVI, No. 3, October 1955, 223–30.

BALDENSPERGER, FERNAND. *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, Paris, Champion, 1927.

BARRE, ANDRÉ. *Le Symbolisme*, Paris, Jouve, 1911.

BASTIDE, ROGER. *A Poesia Afro-Brasileira*, São Paulo, Livraria Martins, 1943.

BÉGUIN, ALBERT. *L'Ame romantique et le Rêve* (1937), 2 volumes, Paris, Corti, 1946 (new edition).

BENNETT, EDWIN KEPPEL. *Stefan George*, Cambridge, Bowes & Bowes, 1954.

BENRATH, HENRY. *Stefan George*, Paris, Librairie Stock, 1936.

BERNARDINI, ADA P. *Simbolisti e decadenti*, Rome, 1935.

BERTOCCI, ANGELO P. *From Symbolism to Baudelaire*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1964.

BINNI, WALTER. *La Poetica del decadentismo*, Florence, G. C. Sansoni, 1936.

BLOCK, HASKELL. *Mallarmé and the Symbolist Drama*, Detroit, Wayne State University Press, 1963.

BOWRA, C. M. *The Creative Experiment*, London, Macmillan, 1949.

———. *The Heritage of Symbolism*, London, Macmillan, 1943.

CAZAMIAN, LOUIS. *Symbolisme et poésie*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1947.

CHARPENTIER, JOHN. *Le Symbolisme*, Paris, Les Arts et le Livre, 1927.

CHASSÉ, CHARLES. *Les Clefs de Mallarmé*, Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1954.

CHIARI, JOSEPH. *Symbolism from Poe to Mallarmé*, London Rockliff, 1956.

Cornell, Kenneth. *The Symbolist Movement,* New Haven, Yale University Press, 1951.

———. *The Post-Symbolist Period.* New Haven, Yale University Press, 1958.

Craig, G. Dundas. *The Modernist Trend in Spanish American Poetry,* Berkeley, University of California Press, 1934. (Anthology in original with literal translations in English and critical introduction and commentary on each poet.)

Décaudin, Michel. *La crise des valeurs symbolistes: vingt ans de poésie française, 1895–1914,* Toulouse, Privat, 1960.

Delfel, Guy. *L'Esthétique de Stéphane Mallarmé,* Paris, Flammarion, 1951.

Doisy, Marcel. *Paul Valéry: Intelligence et poésie,* Paris Cercle du Livre, 1952.

Donchin, Georgette. *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry,* Gravenhage, Mouton & Company, 1958.

Duthie, Enid L. *L'Influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne: les Blätter für die Kunst de 1892 à 1900,* Paris, Champion, 1933.

Eliot, T. S. *Selected Essays,* New York, Harcourt, Brace & Company, 1932.

———. *The Sacred Wood,* London, Methuen & Company, 1928 (2nd edition).

Feidelson, Charles. *Symbolism and American Literature,* Chicago, University of Chicago Press, 1953.

Flora, Francesco. *La poesia ermetica,* Bari, G. Laterza, 1936.

Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart,* Hamburg, Rowohlt, 1960.

Gengoux, Jacques. *Le Symbolisme de Mallarmé,* Paris, Nizet, 1950.

George, Stefan. *The Works of Stefan George,* translated by Olga Marx and Ernst Morwitz, Chapel Hill, North Carolina University Press, 1949.

———. *Blätter für die Kunst,* Berlin, Carl August Klein, 1892–1919.

———. *Poems,* translated by Carol North Valhope and Ernst Morwitz, New York, Pantheon Books, 1943. (Bilingual edition.)

Ghil, René. *Les dates et les oeuvres: symbolisme et poésie scientifique,* Paris, G. Crès, 1923.

Gosse, Edmund. *Leaves and Fruit,* London, W. Heinemann, 1927.

Gourmont, Rémy de. *Promenades littéraires,* Paris, Mercure de France, 1904.

Greene, E. J. H. "Jules Laforgue et T. S. Eliot," *Revue de Littérature comparée,* Paris, July-September 1948, pp. 363–97.

Griffin, William J. "Brazilian Literature in English Translation," *Revista interamericana de bibliografia,* Washington, D.C., Pan American Union, Vol. 5, Nos. 1–2, 1955.

Guichard, Léon. *Jules Laforgue et ses poésies,* Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

Guiraud, Pierre. *Index du vocabulaire du symbolisme,* Paris, Klincksieck, 1953.

Hamburger, Michael. *Reason and Energy; Studies in German Literature,* New York, Grove Press, 1957.

Hofmannsthal, Hugo von. *Poems and Verse Plays,* edited and introduced by Michael Hamburger, with a preface by T. S. Eliot, New York, Pantheon Books, 1961. (Bilingual edition.)

Huret, Jules. *Enquête sur l'Evolution littéraire,* Paris, Charpentier, 1891.

Hytier, Jean. *La Poétique de Valéry,* Paris, Colin, 1953.

Jasper, Gertrude. *Adventures into Theater: Lugné-Poe and the Théâtre de l'Oeuvre to 1889,* New Brunswick, Rutgers University Press, 1947.

Johansen, Sven. *Le Symbolisme,* Copenhagen, Einar Munksgaard, 1945.

Jones, P. Mansell. *The Background of Modern French Poetry,* Cambridge, Cambridge University Press, 1951.

Kahn, Gustave. *Les origines du symbolisme,* Paris, A. Messein, 1936.

———. *Symbolistes et Décadents,* Paris, Vanier, 1902.

Lehmann, Andrew George. *The Symbolist Aesthetic in France, 1885–1895,* Oxford, Basin Blackwell, 1950.

Lethève, Jacques. *Impressionnistes et symbolistes devant la presse,* Paris, A. Colin, 1959.

Levin, Harry. *The Power of Blackness: Hawthorne, Poe, Melville,* New York, Knopf, 1958.

MacIntyre, C. F. *French Symbolist Poetry,* Berkeley, University of California Press, 1958.

———. *Fifty Selected Poems* (Translations from Rilke), Berkeley, University of California Press, 1940.

Maritain, Jacques. *Frontières de la Poésie,* Paris, Louis Rouart et fils, 1935. Translated by Joseph W. Evans under the title *Art and Scholasticism, and the Frontiers of Poetry,* New York, Scribner, 1962.

Maslenikov, Oleg A. *The Frenzied Poets: Audrey Biely and the Russian Symbolists,* Berkeley, University of California Press, 1952.

Mathews, Jackson. *La Wallonie 1886–1892,* New York, King's Crown Press, 1947.

Martino, Pierre. *Parnasse et Symbolisme,* Paris, Colin, 1923.

MICHAUD, GUY. *Mallarmé: l'homme et l'oeuvre,* Paris, Hatier-Boivin, 1953.

———. *Message poétique du symbolisme,* Paris, Nizet, 1947.

———. *La doctrine symboliste,* documents, Paris, Nizet, 1947.

MOORE, GEORGE. *Confessions of a Young Man,* New York, Brentano Editions, 1920.

———. *Memoirs of My Dead Life,* London, W. Heinemann, 1923.

MOREAU, PIERRE. "Symbole, Symbolique, Symbolisme," *CAIEF,* No. 6, 1954.

MORICE, C. *La littérature de tout à l'heure,* Paris, Perrin, 1889.

MURICY, ANDRADE. *Panorama do movimento simbolista brasileiro,* 3 vols., Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1951–1952. (Selections of prose and poetry of over 105 writers considered symbolist.)

NEATES, ERWIN KEMPTON. *L'Influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío,* Paris, Champion, 1921.

NORDAU, MAX. *Degeneration,* translated from German, New York, Appleton, 1912 (4th edition).

NOULET, E. *Stéphane Mallarmé,* Paris, E. Droz, 1940.

The Oxford Book of Portuguese Verse, Oxford, Clarendon Press, 1921.

PICA, VITTORIO. *Letterature d'eccezione,* Milan, Baldini-Castoldi, 1899.

PICCO, F. "Simbolismo francese e simbolismo italiano," *Nuova Antologia,* Rome, May 1, 1926, pp. 82–91.

POMMIER, JEAN. *La Mystique de Baudelaire,* Paris, Belles Lettres, 1932.

PUTNAM, SAMUEL. *Marvelous Journey: A survey of four centuries of Brazilian writing,* New York, Knopf, 1948.

QUASIMODO, SALVATORE. *Discourse on Poetry,* translated by A. Mandelbaum, New York, Noonday Press, 1961.

———. *Selected Writings of Salvatore Quasimodo,* 100 poems, edited and translated by A. Mandelbaum, New York, Farrar, Straus & Cudahy, 1960.

QUENNELL, PETER. *Baudelaire and the Symbolists,* London, Weidenfeld and Nicolson, 1954.

RAGUSA, OLGA. "French Symbolism in Italy," *The Romanic Review,* Vol. XLVI, No. 3, October 1955, pp. 231–35.

———. *Mallarmé in Italy: Literary Influence and Critical Response,* New York, S. F. Vanni, 1957.

RAMSEY, WARREN. *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance,* New York, Oxford University Press, 1953.

RAYMOND, MARCEL. *De Baudelaire au surréalisme, Paris,* Corréa, 1933.

RICHARD, NOËL. *A l'aube du symbolisme,* Paris, Nizet, 1961.

Romanic Review, Vol. XLVI, No. 3, October 1955 (entire issue devoted to French Symbolism).

ROMANO, SALVATORE. *Poetica dell'ermetismo*, Florence, 1942.

SCARFE, FRANCIS. *The Art of Paul Valéry*, London, W. Heinemann, 1954.

SCHÉRER, JACQUES. *L'Expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé*, Paris, Droz, 1947.

SEWELL, ELIZABETH. *Paul Valéry: The Mind in the Mirror*, New Haven, Yale University Press, 1952.

STAHL, E. L. "The Genesis of Symbolist Theories in Germany," *Modern Language Review*, 41 (1946), 306–17.

STARKIE, ENID. *Baudelaire*, New York, G. P. Putnam, 1933.

SUCKLING, NORMAN. *Paul Valéry and the Civilized Mind*, New York, Oxford Press, 1954.

SUGAR, L. DE. *Baudelaire et R. M. Rilke*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1954.

SYMONS, ARTHUR. *The Symbolist Movement in Literature*, London, Constable, 1899; New York, Dutton, 1958.

TASSO DE SILVEIRA. "A Poesia simbolista em Portugal," *Ocidente*, Lisbon, Vol. 26, July 1945, pp. 150–58.

TAUPIN, RENÉ. *L'Influence du symbolisme français sur la poésie américaine de 1910 à 1920*, Paris, Champion, 1929.

TEMPLE, RUTH Z. *The Critic's Alchemy, A Study of the Introduction of French Symbolism into England*, New York, Twayne, 1953.

TINDALL, W. Y. *The Literary Symbol*, New York, Columbia University Press, 1955.

VIATTE, AUGUSTE. *Victor Hugo et les Illuminés de son temps*, Montreal, Editions de l'Arbre, 1942.

WEEVERS, THEODOOR. *Poetry of the Netherlands in Its European Context, 1170–1930*, Illustrated with poem in original and in translation, London, University of London, The Athlone Press, 1960.

WELLEK, RENÉ. *A History of Modern Criticism, 1750–1950*, Vol. 2, *The Romantic Age*, New Haven, Yale University Press, 1955.

WILSON, EDMUND. *Axel's Castle*, New York, Scribner, 1936.

YARMOLINSKY, AVRAHM, ed. *An Anthology of Russian Verse*, New York, Anchor Books, 1962.

YEATS, W. B. "The Symbolism of Poetry" and "Louis Lambert," *Essays and Introductions*, New York, Macmillan, 1961.

———. "The Trembling of the Veil," *Autobiographies*, London, Macmillan, 1926.

المحتــــــوى

● كلمة المترجِمَيْن ٤
● المقدمة ١١
● مقدمة الطبعة الثانية (فى الإنجليزية) ١٣
١ - مدخل : معنى الكلمة ٢٣
٢ - مذهب سويد نبورج والرومانسيون ٣٩
٣ - بودلير ٦٧
٤ - فرلين ... لارَمبو ١٠٣
٥ - مالَرْميه ... وندوة الفنانين الرمزيين ... ١٣١
٦ - أعراف المذهب الرمزى فى الآداب الأوربية . ١٧٦
٧ - المسرح الرمزى ٢١٤
٨ - الشفق ٢٦٧
● خاتمة ٣٣٠
● كلمة أخيرة ٣٣٥
● المصادر والمراجع ٣٥٤
● المحتوى ٣٥٩
● كتب أخرى للدكتور الطاهر أحمد مكى ... ٣٦٠

كتب أخرى للدكتور الطاهر أحمد مكى

(٣ شارع مصدق - الدقى - الجيزة - مصرهاتف ٣٦١٣٣٠٦)

● امرؤ القيس : حياته وشعره ، طـ ٦ ، دار المعارف ١٩٩٣

● دراسة فى مصادر الأدب ، طـ ٧ ، دار المعارف ١٩٩٣

● ملحمة السيد : دراسة مقارنة ، طـ ٤ ، دار المعارف ١٩٩٥

● مع شعراء الأندلس والمتنبى ، للمستشرق الإسبانى إميليو غرسية غومت ، طـ ٦ ، دار المعارف ١٩٩٥

● بابلونيرودا شاعر الحب والنضال . (نفد وتعاد طباعته) .

● دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة ، طـ ٤ ، دار المعارف ١٩٩٣

● القصة القصيرة دراسة ومختارات ، طـ ٦ ، دار المعارف ١٩٩٢

● الشعر العربى المعاصر : روائعه ومدخل لقراءته ، طـ ٤ ، دار المعارف ١٩٩٠

● دراسات أندلسية : فى الأدب والتاريخ والفلسفة ، طـ ٣ ، دار المعارف ١٩٨٨

● الفن العربى فى إسبانيا وصقلية ، للمستشرق الألمانى فون شاك ، طـ ٢ ، دار المعارف ١٩٨٥ .

● **الحضارة العربية فى إسبانيا** ، للمستشرق الفرنسى ليفى بروفنسال ، طـ ٣ ، دار المعارف ١٩٩٤ .

● **التربية الإسلامية فى الأندلس** ، للمستشرق الإسبانى خوليان ريبيرا ، طـ ٢ ، دار المعارف ١٩٩٤

● **الأخلاق والسير لابن حزم** (تحقيق) طـ ٢ ، دار المعارف ١٩٩٢ .

● **طوق الحمامة لابن حزم** (تحقيق) ، طـ ٥ ، دار المعارف ١٩٩٣ .

● **الأدب المقارن : أصوله وتطوره ومناهجه** ، دار المعارف ١٩٨٩

● **فى الأدب المقارن : دراسات تطبيقية ونظرية** ، طـ ٣ ، دار المعارف ١٩٩٥

● **الشعر الأندلسى فى عصر الطوائف** ، ترجمة لكتاب المستشرق الفرنسى هنرى بيريس ، دار المعارف ١٩٩٠ .

● **الشعر العربى فى إسبانيا وصقلية** ، للمستشرق الألمانى فون شاك ، دار المعارف ١٩٩١ .

● **الأدب الأندلسى من منظور إسبانى**، مكتبة الآداب ١٩٩٠ .

● **مناهج النقد الأدبى** (ترجمة) طـ ٢ ، دار المعارف ١٩٩٢ .

● **مقدمة فى الأدب الإسلامى المقارن** ، ١٩٩٤ .

رقم الإيداع	٨٤٨٧ / ١٩٩٥
الترقيم الدولى	ISBN 977 - 02 - 5046 - 5

٢٣ / ...

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

